

UNIVERSITE DE COCODY UNIVERSITE DE LIMOGES

UFR Langues, Littératures et
Civilisations

Faculté de Lettres, Langues et
Sciences Humaines

Ecole Doctorale : Espaces Humains et Interactions Culturelles
Département de Littérature Comparée

Année : [2006] Thèse N° [...]

THESE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR de l'Université de Limoges (France) et de
l'Université de Cocody (Côte d'Ivoire)

Discipline : Littérature Comparée

Présentée et soutenue publiquement par

Viviane Koua

Soutenue le 3 Juillet 2006

Médée figure contemporaine de l'interculturalité

Sous la direction de :

Messieurs les Professeurs Bertrand WESTPHAL et Gerard LEZOU DAGO

JURY :

M. Bertrand WESTPHAL, Professeur à l'Université de Limoges.

M. Gérard DAGO LEZOU, Professeur à l'Université de Cocody.

M. Duarte MIMOSO-RUIZ, Professeur à l'Université de Toulouse.

Mme. Virginie KOUASSI, Maître de Conférence à l'Université de Cocody.

DEDICACE

A mon père,

Ton souvenir reste à jamais gravé dans mon cœur.

Là où tu te trouves, papa, sache que les sacrifices que tu as faits pour la réussite de tes enfants, ne sont pas restés vains.

A ma mère qui a su m'encourager à prendre mon envol dans la vie.

Puisse le Seigneur te combler de sa bénédiction et de sa grâce.

A ma famille,

A monsieur et madame Djande,

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier ici très vivement les personnes, qui, de près ou de loin m'ont apporté leur aide dans la réalisation de cette thèse.

Je remercie principalement mes directeurs de thèse

Monsieur Gérard Lezou Dago, Professeur de l'Université d'Abidjan Cocody, qui m'a initiée et fait aimer le monde de la recherche. Je le remercie du fond cœur pour sa disponibilité, ses conseils et son assistance.

Monsieur Bertrand Westphal, Professeur à l'université de Limoges, qui m'a dirigée tout au long de ces années de recherches. Je voudrais lui dire ma profonde reconnaissance d'avoir su me guider et me rassurer lorsque le doute m'envahissait. Sa patience, son expérience, son savoir et ses précieux conseils ont considérablement contribué à la conception de ce travail.

Je souhaiterais également exprimer ma reconnaissance aux enseignants qui, spontanément m'ont aidée. En particulier Monsieur Mimoso-Ruiz Duarte de l'Université de Toulouse qui n'a pas hésité un seul instant à m'aider et à me proposer des œuvres qui pouvaient m'être utiles pour la réalisation de ce travail. Messieurs Levet et Bénéamino de l'Université de Limoges ainsi que Mesdames Kouassi Virginie de l'Université d'Abidjan Cocody et Juliette Vion-Dury de l'Université de Limoges.

Je voudrais témoigner aussi mon affection aux familles et amis, Coin, Dupuis, Lafarge, l'Abbé Jean Sylvain Emien, l'Abbé Jorge, François Baudouin, Françoise Bouteilloux, Jeanne Perse, Mme Fian, Mme Wostina.

Mes remerciements vont aussi à l'endroit de mes amis et frères, Bodo Cyprien, Jean François Kola qui m'ont beaucoup soutenue. Afsatou Maninga, Jean-Yves Lath et Rachel, Jean Louis Zagol et Marie Hélène, Jean Marc Nenert, Ida Jallow Sallah, Kady Ouattara, Nina Vingonin, Anne et Thibaut, Saïd et Bénédicte, Serge de Miras, Tangara

Mamadou, Carole et Mireille Fian, Renaud Miniconi et tous les membres du groupe de prière Théopolis. Je leur sais gré de leur assistance.

J'adresse toute ma gratitude au personnel de la Faculté des Lettres : celui du service commun de la documentation, de l'accueil, de l'imprimerie.

INTRODUCTION GENERALE

De l'antiquité à nos jours, la construction du monde par le mythe a constitué une entreprise complexe. Rattaché aux temps anciens en apparence, il continue de susciter une attention particulière au sein de nombreuses disciplines des sciences humaines. C'est la raison pour laquelle les littéraires, les sociologues, les anthropologues et bien d'autres exégètes ne cessent de l'analyser sous les aspects les plus divers. Cette complexité l'empêche d'être enfermé dans une définition qui risquerait de restreindre son champ. A mi-chemin entre l'inviolable et la fascination, le mythe permet à l'imaginaire humain de répondre à la question des origines. Mircea Eliade, un des théoriciens du mythe, propose une définition qui semble la moins imparfaite parce que la plus large :

« Le mythe raconte une histoire sacrée, il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des « commencements » [...]. Il raconte comment, grâce aux exploits des êtres surnaturels, une réalité est venue à l'existence, que ce soit la réalité totale, le Cosmos, ou seulement un fragment : une île, une espèce végétale, un comportement humain, une institution. »¹

A côté de cette définition, nous retiendrons également celle proposée par Gilbert Durand qui paraît la plus élaborée :

« Le mythe apparaît comme un récit (discours mythique) mettant en scène des personnages, des situations, des décors généralement non naturels (divins, utopiques, surréels etc.) segmentables en séquence ou plus petites unités sémantiques (mythèmes) dans lesquels s'investit obligatoirement une croyance - contrairement à la fable et au conte. Ce récit met en œuvre une logique qui échappe aux principes classiques de la logique d'identité. »²

Cela dit, le mythe se donne pour caractéristique essentielle de raconter et d'expliquer l'apparition de l'univers, son peuplement et son mode d'organisation sans proposer ni une théorie ni un raisonnement véritable, c'est-à-dire rationnel.

Avec Philippe Sellier, on rencontre une autre facette du mythe. Dans un article

¹ Mircea Eliade, *Aspect du mythe*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 16-17.

² Gilbert Durand, *Structure Anthropologique de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992, p. 64.

intitulé *Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ?*, il rappelle qu'un mythe est un « récit fondateur », un récit instaurateur qui explique comment s'est fondé le groupe, le sens de tel ou tel interdit, l'origine de la condition présente de l'homme. Le mythe pour lui, est « tenu pour vrai » et remplit une fonction « sociale et religieuse » dans la mesure où il se présente comme le ciment du groupe. C'est l'intégrateur social qui propose des normes de vie à partir desquelles les personnages agissent en vertu « d'une logique de l'imaginaire »³.

Chez les sociologues et les politologues également, le mythe se définit comme une croyance collective de caractère dynamique, symbolique et global revêtant la forme d'une image; il tend à se composer en récit comme le dirait Gilbert Durand⁴.

En somme, le mythe explique les causes, justifie des coutumes, révèle l'être ou Dieu. C'est en cela qu'il peut être présenté comme une histoire sacrée. En effet, le mythe nous montre des choses essentielles de la vie. Il reste aujourd'hui un facteur essentiel de cohésion sociale et favorise l'adhésion de tous à un même schéma dynamique. Cependant, il faut remarquer que la vérité du mythe est une vérité symbolique : elle propose pour le monde, la vie, les relations humaines, un sens qu'elle ne peut imposer ni démontrer. Pierre Grimal explique :

« [...] Le mythe répond à un besoin fondamental de l'esprit humain [...]. Tout ce qui en nous, n'est pas éclairé par la connaissance rationnelle appartient au mythe. Celui-ci n'est que la défense spontanée de l'esprit humain en face d'un monde inintelligible ou hostile [...]. Les mythes sont inséparables de toutes pensées, dont ils forment un élément essentiel et vital. Sans eux, la conscience humaine est mutilée, blessée à mort. Essayer de les mieux connaître, ne serait-ce que du dehors, c'est pénétrer plus avant dans la pensée des hommes.»⁵

De par ces propos, on se rend compte que le mythe est consubstantiel à l'humanité. Aussi, partant de ces définitions, croirait-on que les fonctions du mythe se

³ Philippe Sellier, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », in *Littérature* n°55, Octobre 1984, pp. 113-114.

⁴ Gilbert Durand, *Structure Anthropologique de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992. p. 27.

⁵ Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 1951. p. 12.

limitent uniquement à la création du monde et qu'il reste seulement un récit fondateur alors que la littérature qui est la garante de sa suivie, continue de le propager et de le répéter. Dans le *Dictionnaire des mythes littéraires*, dont il a été le promoteur, Pierre Brunel va jusqu'à avouer que « la littérature est le véritable conservatoire des mythes »⁶, montrant ainsi comment la littérature pouvait être un lien de maintenance et d'expérimentation du mythe. Pour lui, « le mythe nous parvient tout enrobé de littérature, [...] il est déjà, qu'on le veuille ou non littéraire. Toute analyse littéraire rencontre inévitablement à un moment donné ou à un autre le mythe »⁷. Dans cette optique, on pourrait parler de mythe littéraire ou de littérature mythique pour montrer les liens dialectiques qui s'instituent entre le mythe et son exploitation littéraire ou la littérature écrite à des fins mythiques.

Transposé dans le domaine littéraire, le mythe devient plus qu'un symbole en vertu de sa dimension expressive. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle la production littéraire représente encore un des champs privilégiés de la mise en exemple du mythe. Mais il faudra prendre en compte plus qu'ailleurs la qualité de l'expression formelle et la personnalité de l'auteur, son initiative à introduire des transformations. A ce sujet, Claude Lévi- Strauss souligne qu'en littérature, toutes les versions du mythe n'ont pas la même importance, certaines seront particulièrement admirées tant pour leur réussite formelle que pour leur rayonnement mythique et pourront apporter des inflexions décisives quant à la signification du schéma ancien⁸.

Il ressort de cette définition que pour les littéraires, le mythe est le produit de la relation entre l'écrivain, son époque et son public. Un écrivain exprime son expérience ou ses convictions à travers des images symboliques pouvant être autant d'indices de réactualisation d'un mythe ambiant.

Au vu de ce qui précède, l'on comprend mieux la place qu'occupe la mythologie dans la société hellénique. En effet, elle a présenté depuis l'antiquité jusqu'à nos jours,

⁶ Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Editions du Rocher, 1988, p. 10.

⁷ *Ibid.*, p. 11.

⁸ Voir Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.

quelques grandes figures et de grandes intrigues, parmi lesquelles on peut noter les récits d'une féminité redoutable et nocturne. C'est par exemple le cas de Circé, de Médée, autant de figures mythiques qui incarnent une fatalité inquiétante et qui n'ont eu de cesse d'exercer un pouvoir maléfique sur les hommes. Elles fascinent l'esprit et sont porteuses de ressorts conscients ou inconscients de l'aventure humaine.

Nous nous intéresserons ici à Médée, une de ces grandes figures mythiques maintes fois traduites en littérature. Personnage héroïque, considéré comme l'une des créatures féminines les plus noires de la mythologie antique, elle appartient en effet au petit nombre des grandes criminelles de la mythologie grecque. Médée est une femme rayonnante et énigmatique, qui, malgré tout ce qu'on lui trouve de néfaste, ne cesse d'attirer de nombreux écrivains et dramaturges. L'histoire de cette magicienne délaissée et meurtrière de ses enfants est l'image effrayante de l'infanticide que nous offrent à travers différentes représentations les tragédies d'Euripide, de Sénèque, de Corneille, de Grillparzer et d'Ovide. Ces écrivains antiques ont toujours focalisé leurs attentions sur ce personnage dit barbare, maléfique, tantôt magicienne et sorcière, tantôt passionnée, voire passionnelle.

A l'instar d'Euripide qui l'a présentée comme une femme bafouée et victime d'une société qui la marginalise⁹, tous les autres dramaturges cités s'accordent à la représenter sous la figure du Mal qui n'hésite pas à entraîner tous ceux qui l'offensent dans une véritable descente aux Enfers. Pour ses victimes, cette ménade sanglante porte en elle une certaine ambiguïté parce que, dans son désarroi amoureux, elle n'a trouvé pour seul moyen que la vengeance. Ainsi pense-t-elle annuler ses douleurs,

⁹ Euripide a été le premier dramaturge qui présente Médée sous une forme humaine. Dépouillée de son statut divin, Médée est dans cette version une femme outragée, blessée, que l'on découvre dès les premiers vers de la pièce. C'est une femme qui pleure et hurle sa souffrance parce que seule et abandonnée. Même si elle reste ce personnage sauvage, arrogant, violent, il n'en demeure pas moins que la souffrance l'emporte sur tout le reste, elle songe à mourir et ne supporte plus la vue de ses enfants.

son mariage, la naissance de ses enfants et sa répudiation par des crimes ignobles.¹⁰

Médée ne quitte pas son statut de femme meurtrière et fatale, cette figure inquiétante venue d'un continent inconnu des Grecs. La plupart de ces auteurs antiques ont toujours hésité entre les sentiments, la barbarie et la magie au point de penser que cette hésitation fondamentale pourrait porter sur la sexualité, la primauté donnée à l'amour charnel de la femelle trop évidemment sexuée pour qu'une relation s'établisse. En cette ambiguïté réside peut être la fascination de ceux qui, depuis des années, sont nombreux à traiter ce thème. Condamnée à l'exil, magicienne, aux tourments humains, meurtrière passionnée, Médée se présente comme une figure transgressive, qui fascine en même temps.

Son empreinte hante toujours l'imaginaire et augure de la représentation d'une altérité instable inscrite dans l'identité du personnage. C'est cette ambivalence qui stimule de plus en plus les écrivains à s'attacher à ce mythe car il faut reconnaître que depuis le XVI^e siècle, le mythe de Médée continue sans cesse d'évoluer. C'est la raison pour laquelle, il a été l'objet de plusieurs études dont celles de Duarte Mimoso-Ruiz, *Médée antique et moderne*¹¹; André Arcellaschi, *Médée dans le théâtre d'Ennius à Sénèque*¹², Alain Moreau, *le mythe de Jason et Médée : le va-nu pied et la sorcière*¹³.

Dès lors pourquoi une étude sur Médée ? Nous avons constaté que hormis les études de Duarte Mimoso Ruiz et de Alain Moreau qui s'inscrivent dans une vision moderne, la plupart des études déjà faites sur Médée portent sur les rapports qui unissent, dans les détails, Médée dans la littérature grecque et Médée dans la littérature Latine. C'est dire que ces travaux accordent une attention exclusive à la Médée

¹⁰ Voir la version de Sénèque qui donne au personnage de Médée toute sa dimension de furieuse et d'inhumaine. Or, cette version du personnage n'a pas toujours été privilégiée. C'est chez Sénèque que Médée a le plus ce caractère furieux. Il en fait une sorcière en lui restituant son statut de surhumain et de surnaturel. Avec lui, Médée n'est plus comme chez son prédécesseur Euripide, cette femme humanisée blessée et victime de Jason son époux. Elle n'est plus humaine et est gagnée par la déraison. C'est plutôt une ménade en proie au délire, possédée par les dieux.

¹¹ Duarte Mimoso-Ruiz, *Médée antique et moderne*, Paris, Editions Ophrys, 1982.

¹² André Arcellaschi, *Médée dans le théâtre d'Ennius à Sénèque*, Rome, Ecole Française de Rome, 1990.

¹³ Alain Moreau, *le mythe de Jason et Médée : le va-nu pied et la sorcière*, Paris, les Belles Lettres, 1994.

antique. Cette manière d'analyser ce mythe, donne aux travaux précédents, une vision synchronique. Il nous a paru intéressant d'étudier ce mythe dans la diachronie. De voir comment il a été repris, modifié, adapté pour devenir un mythe moderne de sorte qu'on peut parler d'une Médée moderne.

C'est d'ailleurs l'étude de Duarte Mimoso-Ruiz dans laquelle il montre les différentes réécritures modernes du mythe qui a orienté notre choix. Nous voulons donc poursuivre sa réflexion, la renforcer en montrant comment diverses cultures se sont appropriées ce mythe et en ont fait une histoire non plus antique mais moderne. Cet aspect annonce donc le caractère interculturel de ce travail.

En effet, le XIX^e et le XX^e siècle, sont considérés comme les périodes pendant lesquelles ce mythe a fait l'objet du plus grand nombre de réécritures et d'interprétations. Dans ces reprises modernes des mythes antiques grecs ou médiévaux et particulièrement des mythes féminins, qui reflètent l'évolution de la société, de la vision de la femme et de la condition féminine, nous remarquons un changement de point de vue sur le mythe de Médée. Les auteurs contemporains contrairement à leurs prédécesseurs, réhabilitent la figure de la Médée terrifiante et détentrice de la mort et du chaos. A l'inverse de la perspective traditionnelle, Médée est présentée plutôt comme une victime dont le pouvoir destructeur est l'expression d'une contre-violence dans une société où la femme est marginalisée.

L'injustice et l'abandon dont Médée est l'objet de la part de Jason qui la répudie est bien, là, une circonstance atténuante qui humanise et nuance cette figure de magicienne et d'infanticide même si les actes qu'elle pose, continuent de hanter de nombreuses personnes. Médée échappe donc à la vision traditionnelle qui la condamnait en tant que bourreau pour accéder à un autre statut, celui de la femme victime d'une société injuste.

Dans cette perspective, certains dramaturges tels Jean Anouilh, Henny Hans Jahnn, Maxwell Anderson, Pier Paolo Pasolini, M. Koutoukas, Pabe Mongo et Willy Kyrklund, soucieux des problèmes que rencontre le monde contemporain, n'ont pas

hésité à transposer le mythe de Médée en lui donnant un sens nouveau. Avec ces derniers, nous avons une vision différente de Médée qui est considérée comme un personnage fatal. A travers les variations de leurs écrits, ils ont décidé de reconsidérer l'image de Médée et de son mythe. Pour ce faire, ils ont choisi de le transposer dans un espace contemporain qui transforme véritablement la Médée antique.

Il va sans dire que cette transposition avec ces multiples changements, a apporté une modification au mythe antique, lui assignant ainsi une nouvelle problématique. S'inspirant particulièrement de la version d'Euripide, ces auteurs contemporains présentent une Médée victime et bafouée. Ils restent tous fidèles à l'esprit d'Euripide auquel ils empruntent certains dialogues, mais introduisent néanmoins des variantes en s'écartant délibérément du thème de la mère infanticide. La problématique de la femme amoureuse, bafouée, demeure l'assise de leur transposition bien qu'ils aient modifié la psychologie de leurs personnages.¹⁴ Partant, plusieurs interrogations surgissent. Nous nous posons la question de savoir quelles sont les réelles motivations qui ont poussé ces dramaturges à reconsidérer et à réhabiliter le mythe de Médée ? Est-ce pour leur plaisir personnel ou tout simplement l'expression et la dénonciation d'un mal être collectif qui perdure depuis des décennies ? La réécriture du mythe dans l'optique d'une transformation est-elle consciente ou inconsciente ?

S'il y existe une transposition et une adaptation très fortes du mythe de Médée, cela n'est sans doute pas le fait du hasard. C'est sûrement dû au fait que le siècle précédent fut celui d'énormes changements. Des événements socioculturels et politiques ont troublé le monde au point de susciter une véritable crise au niveau planétaire. La période fut aux guerres nationales et mondiales. Il s'agit bien évidemment des deux guerres mondiales avec leur cortège d'horreurs (Auschwitz, Hiroshima), l'affrontement entre le modèle soviétique et le monde occidental capitaliste, des grandes angoisses au phénomène de la mondialisation.

A cela, il faut ajouter la montée des extrêmes en Europe, du fascisme et du

¹⁴ Alain Depaulis, *Le Complexe de Médée : quand une mère prive le père de ses enfants*, Bruxelles, De Boeck et Larcier s. a. 2003, p. 53.

racisme, qui ont conduit à des incompréhensions et destructions. Les dramaturges de la période de l'entre deux guerres, conscients des difficultés que ces événements ont pu engendrer, empruntent aux Grecs leurs sujets pour exprimer leur point de vue sur la politique, le rapport entre les hommes et la société. Ils ont donc choisi le mythe de Médée qui se prête bien aux situations de crise. Celui-ci souligne les préoccupations et les inquiétudes que reflète la période contemporaine. Ils comptent ainsi interpeller le plus grand nombre de public sur les dangers dont peut être en proie la nature humaine ainsi que l'absurdité et la vacuité de la violence comme moyen de régler les différends.

La transposition opérée dans et par le mythe est donc une satire symbolique des attermolements, des soubresauts de la période contemporaine, lesquels s'expriment dans les guerres, les discriminations de toutes sortes, le fascisme, le rejet et le refus de l'Autre, la violence génocidaire. Il faut signaler que ces dramaturges qui viennent d'horizons géographiques différents se sont inspirés de ce mythe en lui donnant une nouvelle interprétation afin de véhiculer un message important concernant l'humanité. Ainsi, au XX^e siècle, la transposition du mythe n'induit pas une simple imitation mais bien au contraire une véritable réception productive dans la mesure où le mythe de Médée ou les mythes qui sont à l'œuvre deviennent porteurs de significations diverses selon le contexte de création et de réception. L'œuvre antique transposée, adaptée devient en définitive une « œuvre ouverte » comme dirait Umberto Eco. La réécriture du mythe par ces dramaturges contemporains se veut radicale compte tenu du fait qu'ils ont changé la problématique et le sens du mythe antique tout en préservant pour l'essentiel sa structure. A travers une trans-focalisation¹⁵ et une transdiégétisation¹⁶ ils ont changé le point de vue ainsi que le cadre historique, géographique et le statut social des personnages. Ils ont ainsi adapté le mythe antique au contexte socioculturel de leur époque soumettant ainsi le mythe à de nouvelles questions, celles de l'exclusion et du racisme, des fléaux de notre temps.

¹⁵ Il faut entendre par le terme trans-focalisation le changement de point de vue des écrivains à travers une œuvre. C'est en somme toutes les transformations possibles apportées à une œuvre.

¹⁶ La transdiégétisation signifie le changement du cadre historique et géographique. Il s'agit également du changement du milieu social et du statut des personnages.

Pour la plupart des dramaturges contemporains cités, la réécriture ou la transposition du mythe semblent être un acte conscient dans la mesure où ils se sont inspirés de leurs prédécesseurs tels Euripide et Sénèque pour mettre en valeur les questions sociales. Même si pour mieux dénoncer les problèmes sociopolitiques, certains choisissent volontairement de prendre des personnages africains, gitans, anglais ou américains, il ne demeure pas moins qu'il s'agit bien évidemment du mythe de Médée. Chez d'autres par contre, cette transposition n'est pas du tout manifeste dans la mesure où les noms de Médée et de Jason ne sont aucunement mentionnés. Du premier abord, rien ne dit qu'il s'agit du mythe de Médée. C'est à travers la trame que le lecteur se rend compte que les problèmes soulevés dans leurs écrits rappellent le mythe de Médée. Ce sont des schèmes qui rappellent l'histoire de cette Colque délaissée et bafouée. Que la transposition ou la réécriture du mythe de Médée soit consciente ou non, le fait est que les problèmes qui y sont posés se retrouvent partout, dans toutes les sociétés. Ainsi, la Médée contemporaine n'est-elle plus uniquement un personnage grec, spécifique à l'espace hellénique. Elle pourrait, de par le phénomène de l'interculturalité, se présenter sous les caractéristiques d'une Africaine, d'une Gitane, d'une Américaine, d'une Anglaise, d'une Chinoise, etc. Dans cette nouvelle interprétation du mythe, les auteurs contemporains tentent tant bien que mal de tracer un profil culturel des autres peuples. Les références à certains sujets et pratiques sont empruntées à d'autres cultures confinant ou faisant appartenir le mythe de Médée à des aires culturelles autres que la Grèce ou la Rome antiques. En tout état de cause, le mythe de Médée semble s'inscrire dans l'interculturalité. Il devient de ce fait un mythe universel. Au vu de ce constat, l'analyse d'une « Médée » contemporaine paraît revêtir une grande importance. De là, notre désir de pousser plus avant la réflexion à travers le sujet que voici : « **Médée, figure contemporaine de l'interculturalité.** »

Ainsi formulé, ce sujet pourrait s'ancrer dans l'anachronisme. En effet, on pourrait penser au premier abord que Médée est un mythe contemporain. Il ne s'agit pas de cela. Loin s'en faut. Médée est, en réalité, un mythe antique mais les écrivains contemporains, en la transposant dans une époque contemporaine font d'elle un avatar contemporain.

Pour l'intelligibilité de nos propos, il serait intéressant d'étudier ce mythe car il s'inscrit dans de sérieuses perspectives d'analyse. Il importe de s'interroger sur le mécanisme de la transposition et ses influences éventuelles. On questionnera aussi les différentes interprétations sociologiques qui peuvent se dégager de l'adaptation du mythe, de l'hypertexte mythique. Par un tel biais, nous espérons apporter une contribution, si modeste soit-elle, à la réflexion sur ce mythe qui s'inscrit désormais dans la problématique très actuelle de l'altérité. Une telle problématique revêt évidemment des dimensions sociales et politiques. Notre objectif étant de montrer en quoi Médée est une figure contemporaine et comment le mythe de Médée s'enracine dans un domaine interculturel, plusieurs questions s'imposent à nous : Quels sont les mécanismes de transposition qui s'opèrent dans le jeu de réécriture du mythe de Médée ? Comment une transposition peut-elle influencer sur un texte au point de lui donner un autre sens ? A quoi répond la transposition contemporaine de l'antique Médée ? Quel lien pourrait on établir entre le mythe de Médée et autrui (c'est-à-dire l'Autre) en l'occurrence la femme étrangère ? Est-il opportun d'évoquer une dimension interculturelle du mythe de Médée ?

Répondre à ces questions reviendra pour nous à dégager dans des œuvres dramatiques, des films, des poèmes actuels les caractères de la Médée antique et les différentes significations littéraires qui sous-tendent les visions nouvelles. Mais la possibilité de la transposition de la Médée antique en une Africaine, une Américaine, une Anglaise ou une Gitane peut soulever une question relative au sort réservé aux étrangers dans les sociétés humaines. Autrement dit, Médée peut-elle exprimer une « poétique de la relation » comme dirait Edouard Glissant ? Dans cette perspective, la notion de culture barbare ne représente-t-elle pas un abus de langage pour ne désormais s'entendre que dans une acception relative¹⁷ ?

Nous ne saurions cependant étudier ce sujet sans donner une définition de ce qu'est l'interculturalité. Le terme *interculturalité* infère l'idée de réciprocité dans les échanges et les complexités dans les relations entre les cultures. Le préfixe « inter »

¹⁷ Barbare désignait chez les grecs un étranger. Celui qui vient d'un lieu autre que la Grèce.

exprime tantôt la distance, la répartition ou la relation comme dans les termes inter-pénétration, interaction, interdisciplinarité tantôt la séparation, la disjonction (interdiction, interrogation, interposition...).

L'ambivalence est donc au cœur même de la notion d'interculturalité. Certes, les contacts culturels sont faits d'interprétations, d'interférences, d'interactions mais ils induisent aussi des interrogations, des interruptions, des interprétations dynamiques et paradoxales. Le mot interculturel ferait donc référence à tous ces attributs convoquant des contacts culturels¹⁸.

L'interculturalité renvoie au contact qui existe entre différentes cultures. Elle infère l'idée de rencontre. Définissant l'interculturalité, Claude Clanet affirme qu'elle est « l'ensemble des processus-psychiques, relationnels, groupaux, institutionnels générés par des interactions de cultures, dans un rapport d'échanges réciproques et dans une perspective de sauvegarde d'une relative identité culturelle des partenaires en relation ».¹⁹ Cette assertion est confirmée par Jacques Demorgon quand il souligne que :

« L'interculturalité est le fruit d'une interaction entre tous les secteurs d'activité humaine : du religieux au politique et à l'économique ; du technique au scientifique et à l'esthétique [...]. Comprendre les situations et les relations interculturelles actuelles peut renvoyer à l'histoire comme créatrice de cultures mais aussi aux stratégies d'aujourd'hui composant déjà en partie la culture de demain. Il s'agit alors d'une génétique prospective des cultures et de l'interculturel. »²⁰

Dans le sens de Claude Clanet et de Jacques Demorgon, l'interculturalité est un réel modèle de relation entre les cultures générant une culture unique.

¹⁸ Claude Clanet, *L'interculturel Introduction aux approches interculturelles en Education et en Science Humaines*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1990, p. 21.

¹⁹ Ibidem, p. 21. Pour Clanet, l'interculturalité ou l'interculturel désigne un processus qui pourrait se définir comme un mode particulier d'interactions et d'interrelations qui se produisent lorsque les cultures différentes entrent en contact ainsi que par l'ensemble des changements et des transformations qui en résultent. Lire B. Bril et H. Lehalle, *Le développement psychologique est-il universel ?*, Paris, PUF, 1988, p. 14.

²⁰ Jacques Demorgon, *Complexité des cultures et de l'interculturel Contre Les Pensées Uniques*, 3^e édition revue et augmentée, Paris, Editions Economica, 2004. p. 21.

L'interculturalité peut être considérée comme « le passage de sociétés pluriculturelles, dans lesquelles s'isolent, s'affrontent et tentent de se détruire différentes cultures à des sociétés interculturelles, dans lesquelles les ensembles culturels, inévitablement appelés à s'interagir, devront tirer parti de leurs différences ou disparaître »²¹. Ce sont les zones et les formes de contact et d'interférences entre plusieurs cultures basées sur des communications, des relations.

Il est nécessaire de souligner que l'interculturalité s'observe également au niveau de la littérature. Dans le domaine littéraire, la question de l'interculturalité prend la forme du métissage culturel, du mélange culturel. On pourrait parler de syncrétisme, d'une assimilation ou d'un amalgame de plusieurs cultures à l'intérieur d'un énoncé. C'est bien l'exemple des littératures africaines et des cultures interculturelles. Hans-Jürgen Lüsebrink affirme à juste titre :

« [...] Les littératures postmodernes, notamment celles qui sont écrites en dehors de l'espace culturel occidental, dans les Caraïbes, dans l'océan Indien en en Afrique Noire, constituent de véritables laboratoires d'expériences interculturelles divers : non seulement à l'égard des représentations interculturelles qu'elles véhiculent et qui renvoient aux multiples formes de métissage dans l'espace social, mais aussi d'écritures interculturelles. »²²

L'interculturalité est ici marquée par un imaginaire conceptuel marqué par les concepts de « rencontre des cultures », de « contact », d'échange », d'interaction et de dialogue. Comme le souligne Lüsebrink, ces concepts impliquent des rapports foncièrement égalitaires et sont basés sur une sorte de consensus implicite à l'égard de la valorisation de l'Autre et du respect de sa culture²³. Dans le cadre de notre étude, nous verrons le terme de l'interculturalité non seulement comme le rapport qui existe entre les cultures mais également et surtout dans le sens d'universalité ou de

²¹ Claude Clanet, *op. cit.*, p. 21.

Voir également la question de l'interculturalité dans le cadre du dialogue entre les cultures dans la revue intitulée *Littérature et dialogue interculturel*, sous la direction de Françoise Tétu de Labsade.

²² Hans-Jürgen Lüsebrink, « Domination culturelle et paroles résistantes », in *Littérature et dialogue interculturel*, Canada, Les Presses de l'Université Laval, 1997, p. 20.

²³ Id., p. 20.

transculturalité²⁴.

Car la réécriture du mythe de Médée, par son caractère de butinage, transcende les cultures et se veut universelle, transculturelle en ce sens qu'elle vise à montrer ce qu'il y a entre, à travers et au-delà des êtres humains et les cultures. La figure de Médée²⁵ se veut aujourd'hui universelle. Il en ressort que les écrivains contemporains, en réécrivant le mythe de Médée et en transposant son personnage, essaient de mettre en exergue une possibilité d'échange entre deux cultures en montrant bien sûr l'universalité de celui-ci.

Ces problèmes posés, quelles œuvres permettront de mieux les résoudre ? Notre sujet étant fondé sur le constat récurrent que des écrivains contemporains ont fait plusieurs transpositions du mythe antique, nous étudierons donc les écrits qui sont révélateurs de ces transpositions. Ces textes peuvent en effet se prêter à l'étude de la transposition du mythe de Médée, la femme fatale, barbare et étrangère par excellence. Nous entendons interroger et investir les textes afin de faire ressortir les différentes significations qui sous-tendent la transposition. Aussi, avons-nous porté notre choix sur : *Médée* [*Medea*, 1963] de l'Allemand Hans Henry Jahn²⁶. La Médée de ce dramaturge allemand est une princesse noire dont le fils aîné, rival malheureux de son père Jason, est déchiré par l'amour qu'il voue à Créüse. Nous avons également retenu *Médée l'étrangère* [*Medea från Mbongo*, 1967] du Suédois Willy Kyrklund, qui oppose les anachronismes et le grotesque, l'univers africain de Médée au monde grec et contemporain de Jason. Il sera aussi question de Henry M. Koutoukas, auteur peu connu, dont la pièce *Medea*²⁷ met en scène une princesse minoenne qui se venge de Jason en le brûlant. Elle est l'exemple palpable de la parodie et de la banalisation du mythe de Médée qui lui enlève tout son sens. Nous évoquons *The Wingless Victory*²⁸ (La victoire sans ailes) [1936] de l'Américain Maxwell Anderson, qui présente Oparre,

²⁴ La transculturalité est le dépassement d'une culture. C'est le transfert d'une culture à une autre sans qu'il y ait réécriture.

²⁵ Nous tenons à souligner que le mot figure utilisé ici doit être pris dans le sens d'une image, d'une représentation d'un être ou d'une société

²⁶ Hans Henry Jahn, *Médée* [1963], Paris, José Corti, 1988.

²⁷ Henry M. Koutoukas, *Medea or the Star May Understand*, New York, inédit, dactylographié, 1970.

originaires de Malaisie confrontée au puritanisme et au racisme des habitants de Salem et *La guerre des Calebasses*²⁹ du Camerounais Pabe Mongo, qui rapproche le mythe grec du contexte socio-culturel africain.

Il est nécessaire de souligner que les pièces de Maxwell Anderson et de Pabe Mongo, sont des schèmes du mythe de Médée. Leurs différents personnages ont les mêmes caractéristiques que celles du mythe antique. En effet, dans ces pièces, le personnage qui représente Médée, est considéré comme une étrangère qui est bannie et haïe par le peuple. Nous passerons ensuite à *Médée*³⁰ [*Medea*, 1970] de l'Italien Pier Paolo qui décrit deux mondes différents opposant radicalement Jason et Médée, et à *Médée* [*Medelha* 1989]³¹ de l'occitan Max Rouquette qui nous présente une Médée gitane venant de l'occitanie. Enfin, nous retiendrons *Les Nouvelles Pièces Noires* [1946]³² de Jean Anouilh, dans lequel l'auteur confronte Médée la bohémienne à l'univers de l'ordre incarné par Jason. On pourrait s'interroger sur la représentativité de notre corpus. Sur cette question, rappelons avec Robert Escarpit que :

« Quand l'écrivain et le lecteur appartiennent au même groupe social, les intentions de l'un et de l'autre peuvent coïncider. C'est en cette coïncidence que réside le succès littéraire. Autrement dit, le livre à succès est le livre qui exprime ce que le groupe attendait. L'impression d'avoir eu les mêmes idées, éprouvé les mêmes sentiments, vécu les mêmes péripéties est une de celles que mentionnent le plus fréquemment les lecteurs d'un livre à succès. On peut dire que l'ampleur du succès d'un écrivain est fonction de son aptitude à être l'«écho sonore» dont parle Victor Hugo. »³³

Or, les pièces de théâtre choisies, sont des œuvres couronnées de succès comme en témoignent les nombreuses rééditions. En plus, nous avons choisi ces auteurs et

²⁸ Maxwell Anderson, *The Wingless Victory*, 1939.

²⁹ Mongo Pabe, *La guerre des Calebasses*, Cameroun, Concours de théâtre inter-africain, 1973.

³⁰ Pier Paolo Pasolini, *Médée*³⁰ [*Medea*, 1970.] Traduit de l'Italien et présenté par Christophe Mileschi, *Médée*, Paris, Arléa, 2002

³¹ Max Rouquette, *Médée* [1989], Montpellier, Espace 34, 1992.

³² Jean Anouilh, *Nouvelles pièces noires* [1946], Paris, Table ronde, 1958.

³³ Robert Escarpit, *Sociologie du roman*, Paris, P.U.F., 1968, p. 110.

leurs œuvres, parce qu'ils sont tous issus de cultures différentes quoiqu'ils traitent d'un même personnage, Médée, transposé dans une époque contemporaine. Tous font de Médée une étrangère exilée dans « la moderne Corinthe. »³⁴ Ils rapprochent ainsi le mythe grec à d'autres aires culturelles. Il faut remarquer que chaque auteur a une façon particulière de représenter sa Médée. Bien qu'ils traitent du même sujet, leurs écrits revêtent une originalité propre.

La pertinence du choix du corpus indicatif ne réside pas uniquement dans les similitudes esthétiques que l'on peut observer et qui constituent le soubassement de notre problématique. Elle se justifie tout aussi par le fait que les dramaturges cités traduisent, à travers leurs écrits, le mal être d'un peuple.

Ils essaient tous de souligner les problèmes sociaux et politiques actuels. Pour analyser un tel sujet, il convient d'aborder la question de la méthode selon laquelle nous rendrons compte de notre corpus. La méthode d'analyse est une question essentielle dans l'approche d'un texte littéraire dans la mesure où elle participe à la compréhension du texte. Pour les besoins de notre recherche, il s'agira de faire appel à la mythocritique et à la méthode comparatiste. La mythocritique se veut une méthode d'explication et d'interprétation des mythes littéraires. Son émergence a été favorisée par les nouvelles orientations des sciences sociales comme l'anthropologie, l'ethnologie. La mythocritique est une méthode critique qui a pour objectif de distinguer dans la création, l'action essentielle du mythe et la caractérisation de celui-ci pour une œuvre et un auteur donné. Gilbert Durand qui a forgé le terme explique :

« Le mythe serait en quelque sorte le modèle matriciel de tout récit, structuré par les schèmes et archétypes fondamentaux de la psyché du sapiens, la notre. Il faut donc rechercher quel - ou quels - mythes plus ou moins explicite (ou latent) anime l'expression d'un « langage » second non mythique. Pourquoi ? Parce qu'une œuvre, un auteur, une époque ou tout au moins un « moment » d'une époque est obsédé de façon explicite ou implicite par un (ou des) mythe (s) qui rend (ent)

³⁴ Duarte Mimoso Ruiz, *Avatars modernes du mythes antique dans deux Médée Africaines*, Strasbourg : 1980, p. 247.

compte de façon paradigmatique de ses aspirations, ses désirs, ses craintes, ses terreurs... »³⁵

La mythocritique consisterait à mettre en évidence à travers les écrits d'un auteur, une époque ou un espace donné, les constellations mythiques ou les figures mythiques directrices et leur transformation « positive » ou « négative » (les pérennités, les dégradations ou les dérivations). Elle s'appuie sur des figures anthropologiques de l'imaginaire, telles que l'on peut les dépister, les déchiffrer à travers les mythologies constituées et les ethno littératures.³⁶

Dans la mythocritique, le mythe peut prendre la forme d'un mythe resurgi, d'un mytheme (plus petit élément du mythe), d'un archétype, d'une figure mythique emblématique, d'un mythe révolutionnaire ou critique, d'un récit dont chaque détail a une valeur symbolique, d'un récit dans lequel un élément appelle un ensemble et le résume. C'est, dit Durand, de ces réflexions sur la primauté du mythe que s'est dégagée une méthode d'analyse du texte mythique (récit, représentation rituelle, iconique, etc.) » Cependant, bien que Gilbert Durand soit le précurseur de la mythocritique, Pierre Brunel peut être considéré comme celui qui l'a enrichie.

Dans son œuvre *Mythocritique. Théorie et parcours*³⁷, Pierre Brunel explique que l'analyse littéraire à partir de cette méthode, s'articule autour de trois étapes essentielles : la première étape consiste à repérer le mythe dans le texte en tenant compte de ce que sa présence peut être patente ou latente. Il s'agit d'examiner les occurrences mythiques dans le texte. La seconde étape consiste à montrer la flexibilité du mythe, c'est-à-dire d'étudier les manifestations du mythe dans les textes littéraires. Parler de flexibilité revient à évoquer ces modifications, des adaptations que subit le mythe à proprement parler.

Enfin la troisième étape consiste dans l'examen de l'irradiation du mythe. Il

³⁵ Gilbert Durand, « Pas à pas la mythocritique » in *Imaginaires et Littérature II Recherche francophones*, Faculté des Lettres Arts et Sciences Humaines de Nice, nouvelle série N°47, 1998.

³⁶ Ibid., *Figures mythiques et visage de l'œuvre, de la mythocritique à la mythacritique*, Paris, Berg, 1970, p. 25.

³⁷ Pierre Brunel, *Mythocritique, théorie et parcours*, Paris, PUF, 1992.

s'agit de dégager la signification du mythe dans le texte. En définitive, pour Pierre Brunel, la mythocritique, s'interroge sur le mythe primordial, tout imprégné d'héritage culturel, qui vient intégrer les obsessions et le mythe personnel lui-même³⁸.

La mythocritique est révélatrice du mythe primordial en ce sens qu'il précède et ressuscite le mythe en un mouvement secondaire qu'ont bien repéré les ethnologues théoriciens de la personnalité de base³⁹. Elle a pour champ privilégié les contes, les mythes et les formes modernes de leurs manifestations textuelles que sont les romans héroïques, les romans d'aventures et d'initiation. La mythocritique qui s'appuie sur toutes les méthodes littéraires existantes (telle la sociocritique, la psychanalyse, la psychologie, la linguistique, le structuralisme) en les enrichissant nous aidera à mettre à nu les invariants cachés du texte.

Quant à la méthode comparatiste dans ses ouvertures sur l'étude intertextuelle notamment, elle nous permettra d'établir des liens entre les différentes écritures, dégager les convergences et les divergences entre elles. C'est la méthode comparatiste appliquée aux différents textes qui permettra la mise en évidence de la parenté ou non entre ceux-ci. En effet, la perspective de la littérature comparée est très importante dans l'étude de notre sujet car comme le soulignent Pierre Brunel, Claude Pichois et André-Michel Rousseau :

« La littérature comparée est l'art méthodique, par la recherche de liens d'analogie, de parenté et d'influence, de rapprocher la littérature des autres domaines de l'expression ou de la connaissance, ou bien les faits et les textes littéraires entre eux, distants ou non dans le temps ou dans l'espace, pourvu qu'ils appartiennent à plusieurs langues ou plusieurs cultures, fissent-elles parties d'une même tradition, afin de mieux les décrire, les comprendre et les goûter. »⁴⁰

Plus précisément, nous avons à joindre ce lien entre hypotexte et hypertexte dans le cadre des réécritures contemporaines du mythe de Médée, au-delà, des frontières

³⁸ Ibid., p. 48.

³⁹ Ibid., p. 49.

⁴⁰ Pierre Brunel, Claude Pichois, André-Michel Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée?* Paris : Armand Colin, 1996, p. 150.

politiques, linguistiques et culturelles. Médée est représentée dans plusieurs cultures modernes, il existe cependant une interaction qui se produit grâce au mythe. Encore faut-il rassembler les fragments, les multiples îlots qui composent l'archipel du mythe. C'est ce qui semble se dégager de ces réflexions de Bertrand Westphal à propos de la littérature comparée :

« La littérature comparée est interagissante ; elle est à l'intersection ; elle figure en un centre abstrait, toujours mobile, ponctuel, qui fédère toutes les tensions concrètes. Dès lors que l'on intègre l'incompréhensible écart du parallèle dans un discours global de fragmentation, on isole un peu mieux l'utilité - la nécessité - d'une approche comparatiste. Grâce à sa nature profondément hétérogène, le comparatisme est coextensible à l'hétérogène archipélagique. »⁴¹

S'appuyant sur ces prémisses, notre étude s'articulera autour de trois grandes parties. Dans la première partie intitulée « Médée ou la transposition interculturelle d'un mythe grec », il s'agira de mettre en évidence les différents procédés tels la banalisation, le grotesque etc, utilisés par les écrivains contemporains, tant sur le plan textuel, spatio-temporel que sur le plan des éléments scéniques. Cela nous permettra d'analyser la transposition du mythe de Médée, ce qui reviendra pour nous à faire ressortir les différentes transformations subies par l'intrigue d'une œuvre à l'autre. Nous essaierons de montrer que l'entrée dans le monde contempora

Nous dégagerons ainsi toutes les métamorphoses opérées par les auteurs contemporains du mythe antique et montrerons ainsi toute l'originalité de la réception contemporaine du mythe.

Dans la seconde partie nous nous intéresserons aux motifs qui conduisent Médée victime à se venger ainsi qu'aux procédés de vengeances en utilisant des mécanismes destructeurs. Nous verrons également comment la question de la réception tend à souligner le caractère transculturel de ce mythe.

Enfin, la dernière partie consacrée à l'analyse de la vision sociale et politique du

mythe de Médée est le lieu d'observation des problèmes actuels que soulève le mythe transposé. Il nous aidera à voir les différentes interprétations que le mythe peut engendrer, en particulier dans un cadre de racisme, de xénophobie, d'exclusion. En somme, il s'agira de passer en revue les questions liées à l'autre-que-soi.

⁴¹ Bertrand Westphal, « Parallèles, mondes parallèles, archipels », in *Revue de littérature comparée, les parallèles*, Paris : Didier Edition, n° 2, avril-juin 2001, p. 241.

PREMIERE PARTIE :
LES PROCEDES DE REACTUALISATION DU
MYTHE DE MEDEE

Le jeu de réécriture des mythes comporte une dimension démystifiante. L'héritage narratif est ainsi soumis à des innovations. C'est le cas du mythe de Médée qui est soumis au fil des siècles à diverses transformations. En effet, la traduction littéraire de ce mythe soulève des questions intéressantes dont les problèmes de la société, tels que, la problématique de l'étranger (ère) et la condition de la femme. La littérature du XXe siècle réhabilite le personnage de Médée considéré comme une femme fatale, symbole de la mort et du mal dans l'antiquité. Cette héroïne, à l'inverse des écrits antiques, se présente désormais dans la réécriture comme une victime dont la violence destructrice doit être comprise comme la volonté de se protéger dans une société qui la marginalise.

Son abandon par Jason au profit de Créüse explique son tempérament vindicatif. La réécriture du mythe de Médée semble donc mettre en évidence un mal. Remarquons par ailleurs que la transformation de ce mythe est productive. Elle porte sur l'ambivalence du personnage de Médée à la fois amoureuse, douce, incomprise et violente. Contrairement à certains écrits antiques, tels que *Les Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes, l'*Odyssee* d'Homère dans lesquels elle avait tout son caractère sacré, les contemporains la démythifient et lui donnent une dimension humaine au point d'en faire la victime de Jason et des siens. Il faut aussi souligner la dégradation des personnages mythiques qui apparaissent désormais comme des êtres marginaux dans les textes de Jahn, Anouilh, Kyrklund. Cette marginalisation des personnages contribue à mieux expliciter les préoccupations contemporaines qui ressortent de ce mythe.

Cependant, il serait prétentieux de parler d'une réactualisation radicale au sens plein du terme car les écrivains contemporains ont su garder les éléments antiques du mythe. Ces nouvelles données apportent ainsi à la transposition un nouveau sens qui enrichit bien sûr de plus en plus le mythe de Médée tant exploité.

Il s'agira dans cette partie d'analyser la transposition du mythe de Médée⁴², ce qui reviendra pour nous à faire ressortir les différentes transformations subies à travers les composantes de l'intrigue des œuvres de notre corpus. Nous essaierons de montrer que l'entrée du monde contemporain dans le mythe source entraîne d'une manière ou d'une autre, sa déconstruction⁴³.

Nous dégagerons ainsi toutes les métamorphoses opérées par les auteurs contemporains sur le mythe antique. Nous mettrons ainsi en exergue toute l'originalité de la réception contemporaine du mythe. Mais avant, il est nécessaire de signaler que nous nous fonderons sur deux types de transformations qui sont : « transposition diégétique » et « pragmatique » dont Gérard Genette donne la distinction suivante :

« La transposition diégétique ou changement de diégèse porte sur les questions où et quand? L'autre, pragmatique qui entraîne une modification des événements et des conduites constitutives de l'action, s'intéresse plus à la question quoi et comment? »⁴⁴

Ces types de question « où », « quand » et « comment » renvoient respectivement à l'espace, le temps et les modalités de mise en cause. Ils nous aideront à mieux faire ressortir les différentes transformations du mythe antique de Médée et donc d'aboutir à une modification originale des auteurs. Mais avant d'aborder ce sujet délicat, il nous importe de donner un aperçu du mythe antique pour mieux aider à la compréhension de ce travail.

⁴² La transposition perçue ici comme un changement, une transformation de forme et de sens du mythe de Médée. C'est l'ensemble des opérations que l'on peut faire subir à une œuvre et surtout grâce auxquelles le texte est réalisé. C'est apporter plusieurs éléments nouveaux à un texte préexistant.

⁴³ Il s'agit ici d'une terminologie littéraire. Le mot *deconstruction* est attesté en anglais à la fin du XIX^e siècle au sens de « mettre en pièces » comme contraire (*de-*) de *construction* : « l'acte d'assembler des éléments », du latin *constructio* au français *construction*. C'est l'acception postmoderne de « acte de défaire par l'analyse ce qui a été structuré » Décomposer en éléments un ensemble structuré.

Voir à ce sujet, l'œuvre de Jean Bessière, *Modernité, fiction, déconstruction*, Paris, Lettres Modernes, 1994.

⁴⁴ Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 418.

Prolégomènes : les sources du mythe de Médée

L'histoire de Médée, la magicienne barbare, a inspiré les artistes de l'antiquité de sorte que son personnage devenu légendaire a pu passer dans la sphère du mythe. La légende⁴⁵ prend sa source en Thessalie, au pied du mont Pélion, non loin de Iôlcos, le pays ou le lieu de sacrifices. Chaque année, un bélier était sacrifié à Zeus au sommet du mont Pélion pour favoriser l'abondance des pluies.

Au début de la légende de la conquête de la Toison d'or, Athamas qui règne à Thèbes se morfond auprès de Néphélé, son épouse. De cette union naissent cependant trois enfants, dont deux garçons et une fille : Phrixos, Leucon, Hellé. Las, Athamas quitte Néphélé pour se consoler dans les bras de Ino. De cette relation naissent deux autres enfants, Léarchos et Mélicerte. Mais cette infidélité provoque la colère de Néphélé qui implore l'aide d'Héra, épouse de Zeus et déesse du mariage. Cette dernière lance une malédiction éternelle sur la maison d'Athamas. Mais de son côté, Ino décide d'anéantir la progéniture commune de Néphélé et d'Athamas.

Voulant à tous prix se débarrasser des enfants du premier mariage, Ino provoque la famine. Un messager revenant de l'oracle de Delphes, ment après avoir été leurré par Ino et raconte que Zeus réclame le sacrifice de Phrixos et Hellé. A défaut, les terres ne seraient plus jamais fertiles. Victime et dupe du stratagème, Athamas, affligé, se soumet à la sentence et s'apprête à exécuter ses enfants lorsque Hermès⁴⁶ surgit. Il leur donne un bélier à la toison d'or pour les sauver. Sous les ordres de Zeus, il les emporte sur son dos. Malheureusement, en se dirigeant vers la Colchide, où règne Aietès, le père de Médée, Hellé tombe dans la mer, dans le détroit qui sépare l'Europe de l'Asie et qui porte aujourd'hui le nom de Hellespont en son honneur. Le bélier emmène

⁴⁵ La légende est un récit populaire traditionnel, plus ou moins fabuleux, merveilleux.

⁴⁶ Hermès est le dieu de toute parole : la parole, véhicule des échanges, expression de la connaissance, mais aussi la parole mensongère qui déguise la vérité, brouille les amants et discrédite les partages. Il est l'intermédiaire qui va des hommes à l'Olympe et de l'Olympe à l'hadès. Dieu aux multiples pouvoirs, Dieu du commerce, il est le seul qui soit parvenu à l'immortalité à la suite d'un contrat. Il préside aux échanges et conduit Priam dans le rachat du corps d'Hector. (L'Iliade, XXIV, 317-330)

Phrixos en Colchide chez Aïétès où celui-ci trouve refuge. L'animal est sacrifié à Zeus son protecteur et l'enfant offre la toison d'or au roi Aïétès.⁴⁷ C'est d'ailleurs la recherche de cette toison qui favorisera la relation entre Médée et Jason, le chef des Argonautes. Mais qui est exactement Médée ?

Médée est la fille du roi Aïétès, fils du soleil et d'océanide Idyie ou de la déesse Hécate. Elle est la petite fille du soleil et la nièce de la magicienne Circé, sœur de sa mère qui transforme en porc les compagnons d'Ulysse. Circé et Médée sont considérées comme les magiciennes les plus célèbres de l'antiquité grecque.

Médée semble avoir été d'après certaines versions du mythe, une magicienne bienfaitrice. Selon Ovide, elle a guéri Héraclès de sa folie et rajeunit Eson, le père de Jason.⁴⁸ Son père Aïétès est le roi de Colchide, ville située en Asie, dans le caucasse, à l'embouchure de Phase, à l'est du pont Euxin « *Pontos eu -xenos* ». *A priori* ce nom signifie la mer qui accueille bien les étrangers mais on se situe ici dans le cadre d'une antiphrase. En effet, la mer se présente comme un espace dangereux et inhospitalier. Médée intervient donc dans l'histoire des Argonautes venus en Colchide pour conquérir la toison d'or. Interessons-nous à présent aux aspects fondamentaux de ce mythe.

1. Résumé du mythe de Médée

A l'origine, la légende de Médée et de Jason traite de la reconquête du pouvoir politique. Jason, fils d'Aeson, veut reconquérir son trône et par la même occasion venger son père. Aeson, roi légitime d'Iolcos avait été chassé par Pélias, son demi-frère.⁴⁹

⁴⁷ Robert Graves, *Greek myths*, Londres, Cassel et Co, 1958, traduit par Mounir, *Les mythes grecs*, Paris : Fayard, 1967, pp. 185-186.

⁴⁸ Ovide, *Métamorphose* VII, v.175-296

⁴⁹ Se référer à Homère, *Odyssée*, chant XI, v. 256 et Apollodore, I, 9, 27. Ces auteurs présentent Pélias comme le roi légitime de Iolcos. Cependant, Hésiode, dans sa *théogonie* au vers 996 soutient que Pélias était insolent avec de folles présomptions. Quant à Pindare, il précise dans ses *Pythiques* qu'il était un tyran terrible, orgueilleux, insolent et brutal.

Or de son union avec Polymèle, Eson a un fils Jason dont la vie est également menacée par Pélias son oncle orgueilleux et brutal. Eson voyant le danger, réussit à soustraire son fils à la mort au prix d'une supercherie que Pindare, l'auteur de la version la plus aboutie du mythe avant Euripide, décrit dans le quatrième *Pythique*.⁵⁰ L'éducation de celui-ci est confiée au centaure Chiron.

A sa majorité, après son séjour passé auprès du centaure Chiron qui lui apprit la médecine, Jason se présente devant Pélias pour réclamer en légitimité ce qui lui revient. Or, Pélias mis en garde par l'oracle de Delphes de « se méfier de l'homme qui se présenterait à lui et porterait qu'une sandale »⁵¹, comprend tout de suite le danger que Jason peut constituer pour lui.

L'usurpateur qui n'ose pas éconduire son neveu Jason en raison de son rang, décide de le mettre à l'épreuve. Dans l'espoir de se débarrasser de lui, il l'envoie conquérir la toison d'or, la seule condition pour lui restituer le trône. Pélias est convaincu qu'il ne reviendra plus⁵². Les raisons de cette mission impossible sont que le retour de ce symbole libérerait sans doute la cité d'une malédiction et serait gage de prospérité. C'est ainsi qu'un des plus grands voyages de la Grèce antique se prépare. Jason, connaissant les difficultés liées à cette mission, demande l'aide d'Argos, le fils de Phryxos, lequel construisit la nef Argo qui devait emmener Jason et ses compagnons, les Argonautes, en Colchide, un pays « barbare » c'est-à-dire ayant une culture différente de la culture hellène. Ce navire appelé la nef Argo est sous la direction d'Athéna dont le nom signifie rapide, agile. Il rassemble autour de lui, des jeunes hommes vigoureux et courageux⁵³ dont Augias, Castor, Laërte, Pélée, Orphée,

⁵⁰ Pindare, *Les Pythiques*, trad. J.-P. Savignac, Quimper, Calligrammes, 1997.

⁵¹ Pindare, *Pythique IV*, vers 126-137, ainsi que Apollodore, *Les Argonautes I*, 9, 11.

La légende rapporte que Jason en route pour réclamer le trône, a perdu l'une de ses sandales. Dans les prédilections, c'est par ce signe que Pélias devait reconnaître son neveu qui causerait un jour sa perte. Conscient, de ce danger, Pélias n'hésite pas à prétendre que le fantôme du défunt (Helléné) venait le tourmenter pendant son sommeil car son corps n'était pas enseveli selon les rites grecs.

⁵² La mission était qualifiée de difficile, parce qu'il fallait avant de conquérir la toison d'or, dompter la mer et faire face à de nombreux dangers. Avant Jason, personne n'a pu y parvenir.

⁵³ Pindare dans ses *Pythiques IV*, au vers 180, rapporte : « Aucun d'eux ne voulait se flétrir sans péril en restant auprès de sa mère. »

Pollux, pour ne citer que ceux-là. Jason et ses compagnons se lancent dans l'aventure. Après de nombreuses difficultés et épreuves, ils arrivent en Colchide. Le voyage des Argonautes est d'ailleurs l'épisode la plus célèbre dont se sont inspirés plusieurs dramaturges et écrivains antiques tels Homère, Pindare, Apollonios de Rhodes, Ovide. Ce voyage soumet les aventuriers à de nombreuses épreuves sans oublier des aventures amoureuses (la relation amoureuse de Jason et d'Hypsipyle à Lemnos).

A partir de Colchide, le mythe de Médée se déroule en cinq lieux géographiques différents et successifs. Duarte Mimoso-Ruiz, dans son étude intitulée *Médée antique et moderne*⁵⁴, en parle longuement. En effet, il souligne que ces cinq lieux sont les cinq « séquences-clés » du mythe. Ces lieux-clés qui déterminent l'évolution du mythe sont : Colchide où règne le père de Médée, Iolcos où règne Pélias ; Corinthe où Créon est roi ; Athènes où Médée est accueillie après ses crimes par le roi Egée. Enfin, Médée de retour en Colchide où elle revient après son expulsion d'Athènes.

Les Argonautes arrivent en Colchide en espérant négocier avec le roi Aïétès la toison d'or. Après une longue discussion, Aïétès promet à Jason de la lui rendre mais à condition qu'il parvienne à affronter différentes épreuves. Par exemple, dompter deux taureaux sauvages qui soufflaient du feu, labourer un champ pour y semer les dents d'un dragon et vaincre les hommes armés qui en germaient⁵⁵. Ce pari s'avère dès le début impossible mais Héra et Athéna, toutes deux protectrices de Jason, élaborent un stratagème pour éviter la mort à ce dernier et à ses compagnons. Elles demandent à Aphrodite de mandater Eros, pour qu'un de ses traits arrive à enflammer Médée dont les talents de magicienne sont les meilleurs atouts. Ainsi, Médée, en voyant Jason, tombe éperdument amoureuse de lui grâce à la passion que lui a inspirée Aphrodite⁵⁶. Ainsi, cette jeune fille respectueuse de sa patrie et de son père ne peut s'empêcher d'être affectée par le sort qui menace Jason. Cette déchirure qu'elle ressent à ces

⁵⁴ Duarte Mimoso-Ruiz, *Médée antique et moderne. Aspects rituels et sociopolitiques d'un mythe*, Paris, Ophrys, Association des Publ. près de l'Université de Strasbourg, 1982, p. 10.

⁵⁵ Karcinos, *Naypaktias*, fragments 5-9.

instants-là a été rapportée par Apollonios de Rhodes dans les Argonautiques⁵⁷.

Après maintes réflexions, elle promet de l'aider à condition qu'il l'épouse et qu'il l'emmène avec lui. Jason jure devant les dieux de l'épouser et de lui être fidèle toute sa vie. Grâce à ses pouvoirs et ses talents de magicienne, Médée permet à Jason de passer toutes les épreuves avec succès. Cependant, Aïétès manque à sa parole et refuse de lui laisser la précieuse toison. Il essaie de brûler la nef Argo. Médée drogue alors le dragon qui garde cette toison, afin que Jason s'empare de son trophée puis ils s'enfuient sur l'Argo. Aïétès, devant la disparition de la toison et de sa fille, part à leur poursuite. Pour retarder son père furieux, Médée tue son jeune frère Absyrte et après l'avoir découpé en morceau, jette ses membres dans la mer. Aïétès est donc contraint de rebousser chemin, soucieux de ramasser les morceaux du corps de son fils.

Alain Moreau se référant à Apollodore, explique que Aïétès « ayant recueilli les membres de son fils et les ayant ensevelis, nomma l'endroit Tomoi (Tome) ce qui signifie "Morceaux coupés". Cette cité appelée "Constança" se situe sur le pont-Euxin, au sud des bouches de l'Istros : le Danube. »⁵⁸ Cependant, il faut remarquer qu'il existe plusieurs versions concernant ce meurtre.

Les écrits d'Apollonios de Rhodes décrivent Jason et Médée qui tendent un piège à Absyrte sur l'île d'Artémis. Il se rend sur cette île après un rendez-vous donné par sa sœur Médée. Voulant la ramener, il est tué par Jason embusqué dans l'ombre. Jason coupe les membres d'Absyrte et lèche son sang plusieurs fois, le recrachant chaque fois pour expier le meurtre.

Ils enterrèrent ensuite le corps sur cette île qui prend le nom d'Absyrtide.⁵⁹ Alain

⁵⁶ Pindare, *Pythiques*, IV, v. 380-390. Nous pouvons faire également allusion à Euripide qui insiste sur le rôle qu'a joué Aphrodite afin que Médée trahisse son père pour apporter son aide à Jason. Vers 526-528.

⁵⁷ Apollonios de Rhodes, *Les Argonautiques*, trad. E. Delage, Chant III, Paris, Les Belles Lettres, 1995, pp. 70-92.

⁵⁸ Alain Moreau, *Les mythes de Jason et de Médée, le va-nu-pieds et la sorcière*, Paris, Les belles lettres, 1994, collection vérité des mythes p. 127.

⁵⁹ Apollonios de Rhodes, *op. cit.*, chant IV, p. 90-91.

Moreau nous fait remarquer qu'Absyrte porte sa destinée dans son propre nom puisque « Absyrta » signifie « le lieu de la mort; la partie du corps où est reçue une blessure mortelle.»⁶⁰

La seconde séquence-lieu du mythe se situe à Iolcos, en Thessalie. Jason revient triomphalement dans sa patrie en Iolcos avec Médée pour porter la toison d'or à Pélias. Mais ce dernier ne veut pas restituer le trône comme convenu. Bien au contraire, il a usurpé le pouvoir. Médée aide alors son époux à se venger. Elle convainc les filles de Pélias à découper le corps de leur père en leur promettant de le rajeunir. Mais après la décapitation de Pélias, elle refuse de le ramener à la vie. Jason et Médée sont bannis du pays par le fils de Pélias, Acastos.

Les deux héros trouvent refuge à Corinthe, ville située sur l'Isthme. Les épisodes passés à Corinthe sont les plus célèbres. Cependant, la tradition mythique a conçu plusieurs versions. L'une de celles-ci raconte que Médée, mariée à Jason, était reine de Corinthe et surtout qu'elle avait délivré le pays de la famine⁶¹. Après dix années de bonheur avec leurs deux fils, Jason répudia Médée pour épouser Créüse, la fille du tyran Créon⁶², oubliant ainsi la promesse de fidélité qu'il lui avait faite.

Plusieurs tentatives pour reconquérir son époux restent vaines. Médée se retrouve seule et surtout étrangère dans une Corinthe où les habitants la dénigrent en la traitant de barbare et d'inconnue. Irritée par cet affront, elle prépare sa vengeance.

Elle envoie par l'intermédiaire de ses enfants une robe ainsi que des ornements empoisonnés à sa rivale Créüse. Dès que celle-ci les porte, elle est embrasée par un feu mystérieux ainsi que son père venu à son secours. Le palais prend feu également.

Médée tue ensuite ses propres enfants de ses mains confirmant ainsi sa barbarie et son caractère fatal. Son acte achevé, elle s'enfuit une nouvelle fois sur le char ailé d'Hélios.

⁶⁰ Alain Moreau, *op. cit.*, p. 127.

Une autre version présentée par Robert Graves prétend que ce sont les Corinthiens eux-mêmes qui ont tué les enfants de Médée, furieux du meurtre de leur roi et de sa fille. Mais l'âme des enfants devient immortelle comme Héra l'avait promis à Médée.

Il semblerait que les Corinthiens aient payé pour qu'on les déclare innocents et pour qu'on accuse Médée.⁶³ La plupart des auteurs reprendront cette version. Cependant, avant Euripide, aucun récit n'introduit comme mobile de meurtre l'amour blessé de Médée par l'injustice qui lui avait été faite par son époux parjure et infidèle. C'est véritablement avec lui que le thème de l'infanticide intentionnel apparaît pour la première fois au théâtre. Euripide a esquissé étape à étape le désespoir et la douleur de son héroïne, sa souffrance, mais aussi sa férocité, tout en montrant ce que une femme peut faire dans la violence quand son amour et son identité sont bafoués.

Après ces meurtres, Médée se réfugie d'abord à Thèbes chez Héraclès qui lui promet de l'accueillir si Jason la quitte. Elle le guérit de sa folie mais les Thébains refusent qu'elle reste parmi eux. Elle part ensuite à Athènes chez le roi Egée qui l'épouse et lui donna un fils (Médos ou Médeos). L'arrivée de Thésée, fils dont Egée ignore l'existence, trouble ce bonheur. Médée qui le reconnaît dès son arrivée cherche à le tuer pour permettre ainsi à son fils Médos de succéder à Egée. Ce dernier comprend à temps et déjoue le plan de Médée qu'il répudie. Médée bannie et refusée partout, retourne en Colchide avec son fils. Perses, son oncle, a usurpé le trône de son père Aietès. Médée le fait tuer par Médos ou le tue elle-même selon les différentes versions. Aietès reprend donc son trône grâce à sa fille. La Colchide s'étend et devient l'empire de Mèdes⁶⁴ ou de Médie. Médée devint enfin immortelle et « demeura aux champs Elysée. »⁶⁵

⁶¹ Voire Pindare, olympiques XIII, v.72 et Eumelos, fr.3.

⁶² Alain Moreau, *op. cit.*, p. 481.

⁶³ Robert Graves *mythes grecs*, Paris, Castel and Co, fuyard, 1967.

Jason quant à lui, passe sa vie à errer. Voulant se pendre à la poupe du navire Argo, celle-ci cède et lui fracasse le crâne.

Une autre version raconte que Médée invite Jason à se coucher sous la poupe du navire Argo, qui est sur le point de s'écrouler à cause de l'action du temps : la poupe s'abat sur Jason et celui-ci meurt. Il existe une sous-variante : Jason est frappé à la tête par un débris d'Argo⁶⁶. Le mythe de Médée a tellement été réécrit qu'on se demande aujourd'hui d'où sont venues les premières traces. C'est ce que nous allons essayer de voir à travers ces analyses suivantes.

2. Le mythe de Médée et les auteurs anciens

Les premières traces du mythe apparaissent dans la poésie épique et lyrique. On pourrait dire que les auteurs greco-latins ont contribué par leurs œuvres à l'élaboration du mythe de Médée. Hésiode nomme Médée dans *Théogonie* et fait également allusion à l'histoire de Médée dans *Le Catalogue de femmes* (fragments 59, 60, 65). Ce catalogue aborde certains épisodes du retour des Argonautes. Eumèle de Corinthe évoque aussi Médée dans une épopée intitulée *Les Affaires de Corinthe*, (*Ta korinthiaka*).

Pindare, dans le IV^{ème} livre de ses *Pythiques*, développe l'expédition des Argonautes, la rencontre de Médée et de Jason et leur retour en Grèce. Apollonius de Rhodes a composé une épopée *Les Argonautiques* dans lequel il chante l'expédition des Argonautes, l'amour voué de Médée à Jason et leur retour en Grèce. On retrouve également des traces du mythe chez Stésichore, Sémonide, Eumélos et Créophyle. Hérodote évoque le mythe de Médée dans son *Histoire*, au livre VII, dans lequel Médée intervient pour aider Jason à conquérir la toison d'or. Ainsi, peut-on observer qu'à travers leurs écrits, les auteurs attestent la présence des personnages.

⁶⁴ Hérodote VII, 62 et Strabon, XI, ch. XIII et 10.

⁶⁵ Robert Graves, *op. cit.*, p. 482.

⁶⁶ Alain Moreau, *op.cit.*, p. 53. A ce qui paraît, il existe des versions fort différentes, pour ne pas parler de celle dans laquelle Jason et Médée ne quittent pas Colchide mais coulent des jours heureux, mariés avec la bénédiction d'Aiétès (Apollonios de Rhodes, *op.cit.*, IV, 1217-19a).

Le mythe de Médée, comme nous l'avons dit précédemment, a subi plusieurs changements de perspectives. Le personnage de Médée, magicienne et barbare, a beaucoup intéressé les tragiques grecs. En effet, nous ne pouvons par prétendre de nos jours, connaître tous les épisodes de la vie de cette princesse colque parce que les écrits des dramaturges sont quasiment perdus. Nous savons néanmoins qu'ils ont existé grâce à certains fragments et aussi grâce aux différents écrits des auteurs contemporains qui les citent. Parmi ces dramaturges, seule la Médée d'Euripide est restée dans son intégralité.

Nous pouvons néanmoins citer trois tragiques qui ont mis en relief le personnage de Médée. Le premier, Eschyle, a écrit une pièce intitulée *Les Nourrices de Bacchus*, où paraît le personnage de Médée. Vient ensuite Sophocle dont le personnage de Médée figure dans ses pièces, *Les colchidiennes*, *Les Scythes et Pélias*. Le troisième, Euripide qui a écrit deux pièces qui englobaient la totalité du mythe. Il s'agit *Des Péliades* qui traite l'épisode déroulé à Iolcos et de *Médée et Egée* qui évoque le refuge de Médée chez Egée et son séjour à Athènes. Dans sa pièce *Médée*, Euripide met en exergue le personnage de cette héroïne redoutable qui acquiert sa plénitude à tel point que sa vengeance devient pour la première fois le sujet principal de l'intrigue⁶⁷.

Depuis Euripide, toutes les tragédies intitulées Médée mettront en scène l'épouse délaissée et la vengeance qui s'en est suivie. Par ailleurs, c'est à travers le sujet de l'infanticide que va se focaliser le personnage de Médée barbare et redoutable. De la tragédie d'Euripide, naîtra toute une tradition littéraire traitant le sujet de la vengeance de l'épouse répudiée, souffrant de l'amour le plus profond. Après Euripide, Aristophane cite dans sa comédie *La Paix*, une Médée écrite par Mélanthios, le neveu d'Eschyle. D'autres sources nous parlent d'une Médée d'Antiphone et une de Carinos le jeune.

⁶⁷ D'après Alain Moreau, la version d'Euripide est l'aboutissement d'un processus entamé deux ou trois siècles auparavant avec les Corinthiaques d'Eumélos. L'œuvre d'Euripide impose sa marque à la légende. Après lui, l'infanticide devient l'une des données fondamentales du mythe de Médée.

3. Les sources Latines

La *Médée* d'Euripide a été une réussite et une célébrité à Rome. Le mythe de Médée est l'un de ceux qui ont le plus inspiré les auteurs tragiques à Rome : Ennius (2^e -3^e s. av J-C) composa une *Médée en exil*, son neveu Pacuvius, une tragédie intitulée *Medus* (racontant l'histoire du fils de Médée et d'Égée). Quant à Accius (3^e-4^e s. av J-C) la majorité de ses tragédies traite de légendes grecques, déjà souvent portées à la scène. Ses sujets préférés paraissent avoir été ceux qui comportaient des épisodes violents ou atroces⁶⁸. C'est donc tout naturellement qu'il composa une *Médée*. Il est dommage qu'il ne reste que des fragments de ces textes à l'heure actuelle car ces tragédies sont aujourd'hui perdues.

Ajoutons à la liste la *Médée* de Sénèque qui reprend le sujet de la pièce d'Euripide, mais s'en distingue à plusieurs points de vue. Sénèque, lui, souligne le caractère redoutable de cette magicienne qui a décidé de se venger de son mari et du roi Créon. Il semble mettre en relief l'image d'une femme furieuse, qui agit sans raison, prise dans une sorte de folie. Elle n'a aucune dignité et est par dessus tout d'une sauvagerie terrifiante. La *Médée* de Sénèque apparaît plus inhumaine que celle de son prédécesseur. Il se détache donc du modèle d'Euripide et ajoute à sa *Médée*, un autre contexte qui prend en compte les valeurs et les principes de l'époque romaine qui se différencie de l'époque hellénique. En effet, Sénèque qui est un stoïcien, fait de ses personnages mythologiques des êtres troubles. C'est sans doute pour cette raison que sa *Médée* est plus abrupte, brutale et primitive que celle d' Euripide.

Dans le registre de l'épopée, Valerius Flaccus écrit ses *Argonautica* en s'inspirant de celle, beaucoup célèbres, qu'avait écrites Apollonios de Rhodes vers le milieu du III^e siècle avant notre ère. Médée apparaît dans les *Argonautica* aux chants VII et VIII. Il faut ajouter à ces œuvres citées, *Les Fables* XII à XXVII d'Hygin qui retracent le mythe des Argonautes et de Médée, depuis Pélidas jusqu'à l'exil de Médée à Athènes, en passant par le périple d'Argo et la conquête de la toison d'or.

⁶⁸ Sur la question, lire Pierre Grimal, *Littérature latine*, Paris, P.U.F, 1996, p. 56.

D'Athènes, Médée retourne en Colchide.

En plus des récits suivis et des informations concernant le mythe, on trouve dans la littérature latine de nombreuses allusions à Médée, surtout chez les poètes, dans les *Fastes* d'Ovide. Il paraîtrait que Cicéron lisait cette pièce au moment où il fut atteint par ses agresseurs. Dans *Le Traité De Natura Deorum*, il oppose des arguments à ceux qui rejettent les dieux des barbares. Il présente Médée comme divine en raison de son ascendance. Properce, dans l'*Élégie* XXIV du livre II, dit que Médée a été abandonnée par Jason, qu'elle avait auparavant secouru. Dans l'*Élégie* XIX du livre III, il fait allusion à l'infanticide de Médée. Celle-ci est également citée dans l'*Élégie* V du livre IV.

Ovide, lui, reprend le mythe de Médée dans deux de ses oeuvres. Les vers 1 à 452 du septième livre des *Métamorphoses* y sont entièrement consacrés : la passion de Médée dès l'arrivée en Colchide de Jason; le débat intérieur entre passion et piété filiale. Elle prend la décision de quitter parents et pays pour l'amour pour Jason qui prête serment et s'engage à l'épouser ; grâce à ses herbes enchantées, il s'empare de la toison d'or ; à Iolcos, elle rajeunit le père de Jason (lorsqu'elle célèbre pour cela ses mystères, Ovide la compare à une bacchante) ; elle assassine Pélias en trompant ses filles, puis après une brève évocation des événements de Corinthe, Ovide nous la présente à Athènes où elle tente d'empoisonner Thésée par un mélange qu'elle a composé et en trompant Égée ; elle échappe à la mort « au milieu d'un nuage amassé par ses enchantements » (VII, 424).

Dans le recueil des *Héroïdes*, deux lettres s'inscrivent dans la séquence mythique des Argonautes : « Hypsipyle à Jason » (VI) et « Médée à Jason » (XII). Dans la douzième *Héroïde*, Médée rappelle l'aide qu'elle a apportée à Jason lors de la conquête de la toison d'or et les sacrifices qu'elle a faits pour lui, elle le maudit pour son ingratitude et sa trahison et elle annonce que sa vengeance sera terrible (*Nescio quid certe mens mea maius agit*, en XII, 212).

Cette liste n'est bien sûr pas exhaustive mais nous allons nous arrêter à ces

quelques exemples montrant les sources latines du mythe de Médée. A partir de ceux-ci, nous pouvons dire que les pièces qui ont précédé celle d'Euripide ont adapté les données tragiques au contexte socioculturel de leur époque. Le mythe de Médée a connu depuis Euripide des interprétations différentes qui lui ont apporté un enrichissement. Chaque époque a laissé ses traces au mythe et cet écart du mythe doit être interprété dans toutes les sociétés et surtout dans tous les domaines fussent-ils sociaux, politiques et culturels.

Chapitre I : Nouveaux registres de transposition

1. La subversion du mythe: De la banalisation au grotesque

La subversion ici peut être prise au sens de renversement, de transformation, de transposition. Subvertir, c'est changer, donner un autre aspect ou un caractère formel à quelque chose qui existe déjà. Cette pratique est perçue dans les processus de transformation tels que la banalisation, la parodie, la dégradation et le travestissement par lequel les écrivains contemporains ont adapté le mythe de Médée. Partant de cette définition, comment le mythe antique se carnavalise ou se transpose-t-il à travers notre corpus? Deux procédés, retiendront notre attention pour montrer le processus: la banalisation et le grotesque.

1.1. L'image et le statut banalisés des personnages mythiques

Le personnage est un élément fondamental dans l'analyse littéraire. Il s'offre comme un éclairage dans l'analyse théorique d'une œuvre. Il représente à cet effet un mécanisme essentiel de la théorie littéraire qui est mise d'ailleurs en évidence par Philippe Hamon :

« Que le personnage soit de roman, d'épopée, de théâtre ou de poème, le problème des modalités de son analyse et de son statut constitue l'un des points de « fixation » traditionnels de la critique (ancienne ou moderne) et des théories de la littérature.»⁶⁹

Il montre ici, l'intérêt et l'importance accordés à la manière d'être des personnages dans le processus de compréhension d'un texte et en règle générale, de la vision des auteurs. Mikhaïl Bakhtine montre que: « Le personnage principal se présente presque toujours comme vecteur des points de vue de l'auteur. »⁷⁰

⁶⁹ Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 114.

⁷⁰ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et Théorie du Roman* [1975], Paris, Gallimard, 1978, p. 309.

Dans la tragédie antique, les personnages principaux à savoir Jason, Médée, et Créüse avaient un certain prestige (de noblesse et d'héroïsme) dû à leur origine royale et à leurs exploits. Ceux-ci étaient des êtres à qui on vouait un respect total. Mais avec les contemporains qui transposent en décalant les actions de l'intrigue euripidienne et sénéquénienne, les personnages sont confrontés à une certaine évolution où se confrontent la vie quotidienne et l'héroïque en vue d'une vision démystifiante de l'aventure de Médée. Le constat que nous faisons après la lecture de notre corpus est que chez ces derniers le statut des personnages est voué à un processus de banalisation et de dégradation, à la fois morale, physique et sociale. Désormais, ils sont des êtres banals, anodins.

1.2. La banalisation morale

Concernant la banalisation morale, Jason se présentait dans le mythe antique comme un personnage auréolé de gloire. Les écrivains antiques le présentaient sous des traits positifs à cause de la toison d'or qu'il a réussie à ramener avec l'aide de ses compagnons et de Médée. Mais dans le mythe moderne, ce n'est plus le cas. En effet, avec eux, réactualisation rime avec dégradation, médiocrité, rabaissement des personnages. Nous sommes alors dans une autre situation qui dépasse la banalisation. Jason perd son statut de personnage héroïque pour devenir un personnage ordinaire. Il est déchu de son rang mythique.

C'est ainsi que Willy Kyrklund n'hésite pas à le présenter comme un homme cupide, imbu de sa personne et insignifiant. Il ne fait que profiter des autres ; c'est un homme qui croit tout connaître, alors qu'il n'en est rien en réalité. D'ailleurs Médée le lui fait remarquer sans hésitation :

« Tiens puisque tu le dis, ça doit sûrement être vrai. Puisque tu sais tout. Mais il y a une chose que tu ne sais pas. C'est que tu es plat, tu es plat Jason, d'en haut. Jusqu'en bas. Mais est-ce que cela peut avoir encore un sens pour une chose complètement plate? Toi et tout ce monde où tu es si fort, tout cet univers est définitivement et parfaitement plat. A côté de toi, Jason, une crêpe a de la hauteur, et ça, c'est justement ce qui

t'échappe tout à fait. Même restreinte, dans la crêpe, il y a de la profondeur. »⁷¹

Le mot « plat » employé ici prouve que Jason est un être superficiel sans grande ambition. Kyrklund, par ces propos, semble disqualifier et banaliser Jason qui quitte son aspect de héros antique pour devenir un personnage assez banal, marginal. A la superficialité s'ajoute l'égoïsme comme le montrent les propos de Médée :

« Tu es bien toujours le même. Toujours aussi attentif. Et toujours aussi pratique. Dans n'importe quelle situation, tu trouves le parti avantageux pour toi. Tu penses toujours à ce qui est le mieux pour toi. C'est vraiment ingrat de ma part de te causer tant de difficultés. »⁷²

De plus, Kyrklund approfondit l'image négative de son personnage à qui il assigne un statut de corrupteur et d'ingrat. Lors d'une dispute à propos de leur divorce, Médée découvre que Jason a corrompu le juge pour que celui-ci tranche le jugement en sa faveur : « Mais bien entendu tu as acheté le juge avec ta fortune à venir. Tes grandes espérances. »⁷³

Jason n'est pas seulement un corrupteur mais il est également un malhonnête et un lâche. Tout comme Kyrklund, Jean Anouilh peint dans sa *Médée* un Jason dégradé, blasé, indifférent, terre à terre qui n'a ni rêve ni ambition. Dans une parodie dégradante, Anouilh fait du héros brun de Colchide, un homme dénué d'intérêt et complètement insensible. La preuve en est qu'il n'arrive pas à expliquer à Médée, les vraies raisons de son divorce d'avec elle; ni celles de son mariage avec Créüse. Cela se perçoit dans les propos qu'il tient à Médée :

⁷¹ Willy Kyrklund, *op. cit.*, p. 28: « Säger du det. Då måste det väl vara så, eftersom du säger det. Du vet ju allt. En enda sak vet du inte. Och det är att du är helt och hållet platt. Du är platt, Jason, uppifran och net, om nu dessa begrepp kan anses ha någon mening i fråga om någonting som är alldeles fullkomligt platt. Du och hela den värld där du är så suverän, hela ditt universum är definitivt och fulländat platt. En pannkaka har resning i bredd med dig, Jason, och detta är just vad du saknar förmågan att föreställa dig. En pannkaka har en tredje dimension, även om det inte är särskilt mycket.» p.100.

⁷² Ibid., p.100. « Du förnekar dig aldrig. Du är alltid lika omtänksam. Och så praktisk. Du finner alltid på någon utväg att dra fördel ur varje situation. Du tänker alltid på vad som är bäst för mig. Och fördelaktigast för dig. Jag är verkligen otacksam som bereder dig sådana svårigheter. » pp. 100-101.

⁷³ Ibid., p. 24. « Men du har förstås mutat domarn.» p. 95.

« Crois-tu que c'est pour chercher un autre amour que je te quitte ? Crois-tu que c'est pour recommencer? Ce n'est plus seulement toi que je hais mais l'amour. »⁷⁴

Il dit à Médée haïr l'amour alors qu'il a décidé de convoler en secondes noces avec Créüse. Cet acte qu'il pose accentue son caractère lâche. La preuve de cette lâcheté réside dans le fait qu'il a désormais peur que Créon le retrouve en compagnie de Médée qui est pourtant sa femme. Il n'arrive pas à défendre celle-ci alors même qu'elle est menacée d'expulsion. Après le départ de Créon de chez Médée, celui-ci arrive et dit : « J'étais venu derrière eux. J'ai attendu qu'ils s'éloignent pour te voir seule »⁷⁵

L'idée de lâcheté ressort également chez Koutoukas quand son texte qualifie Jason de grec infâme. Il va jusqu'à dire que ce dernier est l'incarnation de la logique et la négation du monde ancien. Cette négation se trouve dans son attitude vile et lâche. D'ailleurs, Médée et sa servante l'ont surnommé l'infâme grec. Ainsi, parlant à son fils endormi, Médée dit ceci : « Ta mère n'a-t-elle pas aimé ce grec infâme ! »⁷⁶ Le point d'exclamation accentue encore le comportement honteux et malpropre de Jason. Chez les dramaturges contemporains, la description morale des personnages mythiques est la plupart du temps, soumise à une banalisation.

Jahnn ne lui attribue pas non plus un rôle valorisant. Il le présente comme un personnage pervers à cause de ses appétits sexuels désordonnés. Cette perversité se voit dans le fait qu'il entretient des relations sexuelles avec son fils aîné. Ce comportement incestueux du père éloigne les deux frères. Le fils cadet, se plaignant à son frère aîné de l'attitude de leur père vis-à-vis de lui dit : « Il ne m'aime pas parce que tu es son ami. »⁷⁷ Le fils aîné rétorque :

⁷⁴ Jean Anouilh, « Médée » in *Nouvelles Pièces Noires*, Paris, La Table Ronde, 1958, p. 378.

⁷⁵ Ibidem, p. 375.

⁷⁶ Henry M. Koutoukas., *Medea*, New York City, 1979, p. 2.

⁷⁷ Hans Henny Jahnn, *Médée* [1963], Paris, José Corti, 1998, p. 14. « Nicht liebt er mich , weil du sein Freund.» p. 11.

« Je t'aime et père t'aimera autant que moi et sera ton ami, lorsque tu seras éveillé, pleinement toi-même.»⁷⁸

Le fils aîné ici, soulève la question de l'identité propre de son frère. C'est dire que le père peut l'aimer à condition qu'il se forge un caractère. Tous ces exemples montrent combien de fois Jahnn a remodelé le caractère des personnages. D'Euripide à Sénèque, personne n'a imaginé ce mythe sous cet angle. Jahnn confère aux fils une personnalité qu'ils n'ont dans aucune autre version. La sexualité joue un rôle central dans la version de cet auteur car les serviteurs n'échappent pas aux assauts de Jason. Outre son attitude incestueuse, il faut aussi souligner son homosexualité pratiquée à l'égard de son fils et de ses domestiques. Cette pratique explique le fait que « la maison est pleine de beaux hommes, mais pas de femmes ; c'est pourquoi on n'entend pas de cris d'enfants, ne voit point de fruit bomber des ventres »⁷⁹ Sa banalisation est telle que c'est avec sans gêne qu'il déclare :

« Je suis vaincu, moi, un homme jeune. Je ne mûris pas. Je dépense ma vigueur pour des filles, des garçons. Toute beauté, incarnée dans la chair, est pour mes sens comme une rosée. Je me jette dans l'herbe et bois des gouttes dorées. Mon fils aîné imite son père. Soit. Je ne peux être l'ami de chacun.»⁸⁰

La sexualité débordante de Jason fait de lui, un époux infidèle. Il n'arrive plus à contrôler ses instincts. Dès lors, on saisit la portée des propos de Médée : « Tu es parjure. Inférieur au paysan qui fouette son bétail. Tu t'es promis à deux femmes pour la même nuit. Romps ta parole envers l'une d'elles ! »⁸¹

⁷⁸ Ibid., p. 15. « Ich liebe dich, und Vater wird dich lieben ganz wie mich, wird auch dein Freund sein, wenn du voll zu dir erwacht bist. » p. 11.

⁷⁹ Ibid., p. 23. « Voll schöner Männer ist das Haus Medeas, voll schöner Weiber nicht; drum hört man Kindsgeschrei nicht, sieht nichts Fruchtbares im Schwangersein gewölbt. » p. 17.

⁸⁰ Ibid., pp. 22-23. « Überwunden bin ich, ich junger Mann. – ich reife nicht, verstreue die Kraft an Mädchen oder Knaben. Jede Schönheit, im Fleische lebend, ist meinen Sinnen wie Morgentau. Ich werfe mich ins Gras und trinke goldne Tropfen. Mein älter Sohn ahmt seinem Vater nach. Es sei. Ich kann nicht jedem Freund sein. » p. 17.

⁸¹ Ibid., p. 70. « Meineidig bist du. Unterm Bauern stehst du, der sein Vieh peitscht. Zwei Weibern für die gleiche Nacht versprachst du dich. Brich einer das gegebne Wort!» p. 55.

Médée considère Jason ici, comme étant en deçà de la classe paysanne pour accentuer l'idée de dégradation et de démythification. Le personnage héroïque antique devient un personnage ordinaire ou plus encore un obsédé sexuel. Ses sens prennent le pas sur sa raison et son corps sur l'esprit.

Quant à Pasolini, il présente dans son œuvre un Jason arrogant et égoïste attaché à la modernité, mieux au matérialisme :

« Jason est ici comme une incarnation de ce péché d'orgueil tout occidental, qui assigne à la raison humaine mission de fournir l'explication dernière de toute chose »⁸²

Arrogance et égoïsme sont ici mis en exergue. Si la représentation du statut des personnages des auteurs cités plus haut est basée sur la dégradation et la banalisation au niveau moral, chez Pabe Mongo, nous assistons « à une rencontre avec les schèmes mythiques médéens plutôt qu'à une parodie consciente et voulue. »⁸³

1.3. La banalisation sociale et physique

Pabe Mongo contrairement aux autres écrivains contemporains ne fait pas une reprise du mythe antique. C'est plutôt le lecteur qui trouve l'homologie entre le mythe de Médée et sa pièce. Avec lui, cette transposition n'est pas affirmée mais pressentie par le lecteur. Dès lors, son originalité aura été une actualisation plus intense que les autres puisque Médée s'africanise et ce, même dans le nom des personnages. Ainsi Médée devient Myriam, Créüse (Messina) et Jason (Bidja).

Ces précisions données, revenons au processus de banalisation tel qu'il se manifeste dans l'œuvre de Pabe Mongo dans laquelle celle-ci est plutôt sociale que morale.

⁸² Pier Paolo Pasolini, *Médée* [1970], Paris, Arléa, Mars 2002, p. 7.

⁸³ Duarte *Mimoso Ruiz*, *Avatars modernes du mythe antique dans deux Médée africaines*, Strasbourg, 1980, p. 247.

Il n'empêche que le Jason antique qui était honoré, devient un simple serviteur dans le texte africain. En effet, en tant que secrétaire dans l'administration, il travaille sous les ordres d'un supérieur hiérarchique. Comme on peut le constater, Pabe Mongo apparaît ici comme celui qui dégrade intensément le statut social du Jason africain c'est-à-dire Bidja. On note une situation intéressante d'interculturalité c'est-à-dire comment un texte existant est récupéré, décomposé et recomposé. Il y a donc transcendance du mythe antique. Bidja, le Jason africain, est un citoyen comme tout autre.

Au regard de tous ces exemples, le constat que nous pouvons faire, c'est que chez les contemporains, Jason est dépouillé de toute sa grandeur. Il a perdu tout son prestige d'antan. Il est soumis ici à une « déshéroïsation ». Il est présenté désormais comme un être ingrat, égoïste, malhonnête, menteur, vil et même médiocre. En somme Jason apparaît comme un homme sans gloire. Il n'est plus comme le dit Alain Moreau :

« Ce héros qui s'avance tranquillement dans Iolcos et s'exprime simplement et fermement, confiant dans la justice de sa cause. »⁸⁴

Jason est présenté comme un être faible, démuné, sans ressources face à une Médée forte.⁸⁵

Nous venons de voir comment dans le texte contemporain Jason apparaît sous de sombres auspices. Qu'en est-il de Médée et de Créüse ?

Le personnage de Médée est aussi banalisé que l'est Jason dans les œuvres déjà citées. En effet, Médée a perdu chez les contemporains son statut de princesse. Elle est présentée dans le mythe moderne comme une simple mère dont le rôle ne se limite qu'à la procréation.

⁸⁴ Alain Moreau, *Le Mythe de Jason et de Médée, Le va-nu-pieds et la sorcière*, Paris, Editions Les Belles Lettres, 1994, p. 178.

⁸⁵ Voir M. Hadas, « The Tradition of a feeble Jason » ; G. Lawall « Appolonius Argonautica » ; Argumentation à laquelle F. Vian apporte quelques correctifs. (Ed. Apoll., II, pp. 32-38)

Médée n'est plus cette princesse essentiellement dotée de force surnaturelle car elle la perd en s'unissant à Jason. Mais cette déchéance n'est pas uniquement la cause de la banalisation. Max Rouquette, dans sa transposition, fait de Médée une gitane. Si on tient compte du mythe péjoratif du gitan perçu dans la conscience collective occidentale comme un être dont le mode de vie dérange, on peut y lire une expression dégradante de Médée. D'ailleurs, cette remarque de la servante de la Médée gitane semble soutenir cette assertion :

«Nous sommes deux étrangères dans leur roulotte avec leur vieux cheval ; deux voleuses de basse-cour à qui les enfants jettent des pierres »⁸⁶

Chez Kyrklund, la dégradation n'est pas liée à la race mais au rôle de simple femme au foyer. Elle apparaît dans le texte faisant ses courses au marché avec son filet à la main comme toute femme ordinaire. Loin de nous ici l'image antique d'une Médée solaire, divine :

« Médée entre. Elle porte une robe claire d'été. A la main elle tient un filet. Elle est très noire.»⁸⁷

« Elle n'a jamais appris...depuis des années que ça dure, elle n'a jamais appris. »⁸⁸

Médée est peinte comme une femme incapable. A cette image banalisée s'ajoute celle d'une femme trompée, humiliée. L'acte adultérin de Jason semble révéler l'ascendance de la beauté de Créüse sur celle de la Médée moderne. Elle peut apparaître comme la conséquence de son incapacité ci-dessus mentionnée. Enfin, dans le mythe, Médée perd son statut de femme immortelle. Cela est perceptible dans la dégradation physique dont elle est l'objet.

⁸⁶ Jean Anouilh, *op.cit.*, p. 366.

⁸⁷ Willy Kyrklund, *op. cit.*, pp. 10-11. « (Medea in. Hon är klädd i ljus sommarklänning. » p. 81.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 11. « K2: Hon har inte lärt sig. K3: ... på så många år.» p. 82.

La Médée radieuse, sublime, séduisante est transformée en femme vieillissante dépouillée de charme et par conséquent abandonnée par son mari comme cela ressort de sa plainte :

Une vie périlleuse, et la déchéance de l'éternelle beauté. Tu veux dire que j'ai vieilli, que ma peau s'est flétrie pour que les garçons resplendissent, que je te répugne totalement. A une grecque, tu n'oserais pas dire les insultes que, sans hésiter, tu m'adresses. Une barbare, dis-tu en parlant de ma peau sombre. La négresse, ce cri a jailli de tes lèvres. »⁸⁹

C'est l'image d'une Médée aliénée que laisse transparaître cette déclaration empreinte de remords et de regret.

Créüse, quant à elle, est dans cette même version une fille perverse. En effet, elle est d'abord l'amante du fils de Jason. Ce dernier confie :

« Même si je suis bouleversé, je sais pourtant que les yeux de ce messenger se sont trompés, puisque la fille du roi m'a embrassé ; ce que j'ai tu jusqu'à présent. Mes lèvres se sont posées sur les siennes, ce que j'ai tu jusqu'à présent. Mes lèvres se sont posées sur les siennes, ce que j'ai tu jusqu'à présent. J'ai dénudé ses seins. Elle a souri. Le soleil nous a vus, j'ai pour témoin la lumière du jour. Aucun fantôme nocturne ne m'a berné. »⁹⁰

Cette intimité n'a pas empêché Créüse de tomber amoureuse du père comme l'atteste le compte rendu d'un messenger : « J'ai même vu les élans passionnés de Jason, ses regards exaltés, transfigurés, je l'ai même vu embrasser, couvrir de baisers

⁸⁹ Hans Henny Jahnn, *op. cit.*, p. 25. «Niedergang des ewig Schönen, fährliches Leben. Mir willst du sagen, daß ich alterte, daß welk die Haut mir, weil die Knaben prangen, ich dir zuwider ganz und gar. Nicht einer Griechin dürftest du die Frechheit sagen, die anzutragen mir du nicht in Zweifel kamst. Barbarenfrau schimpfst du auf meine dunkle Farbe. Die Negerin, gellt es von deinen Lippen. » p. 19.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 50. «Bin ich betäubt auch, dennoch weiß ich, dass jenes Boten Augen irre sahen, hat mich die Königstochter doch umarmt, verschwieg ich's bis jetzt auch. Den Mund geküßt ihr haden meine Lippen, verschwieg ich's bis jetzt auch. Die Brust entblöbte ich; sie lächelte darob. Die Sonne hat es mitgesehn. Ich habe den lichten Tag als Zeunen. Kein nächtliches Gespenst hat mich genarrt. » p. 39.

la fille du roi. Ton mari est amoureux. Au point d'en oublier tout autre devoir. »⁹¹ On voit comment père et fils sont indifféremment partenaires sexuels pour Créüse.

Cette dernière, qui a toujours été considérée comme une fille douce et innocente devient chez Jahnn, un personnage sulfureux. Dans *La guerre des Calebasses* de Pabe Mongo, Messina (Créüse) est aussi étrange et fatale que Miriam (Médée). Elle suggère à Bidja (Jason) de tuer Miriam (Médée) avant que celle-ci ne se venge. « Comme tu es borné ! Ne comprends-tu pas qu'il faut la supprimer ? Elle veut ta mort. Tu dois te défendre. »⁹² Messina (Créüse) devient ici une meurtrière sans cœur qui prend quelque peu l'image d'une Médée dangereuse.

Koutoukas, quant à lui, nous donne l'image d'une Médée qui raconte son propre mythe. Dans cette version, elle tue son fils dans une machine à laver. Médée et Créüse ont perdu toutes les deux leur statut de noble princesse chez les contemporains. Elles sont soumises à une dégradation morale et physique.

Comme on peut le constater, à travers un processus de banalisation et de dégradation, les auteurs contemporains ont réussi à donner une autre image de personnages antiques. Ceux-ci ont pris désormais des attributs physiques et moraux qu'ils n'avaient pas dans le mythe antique. Cependant, si les personnages ont subi une telle transformation, que peut-il bien en être des situations mythiques ?

⁹¹ Ibid., p. 47. « Gesehen hab ich Jason heftiges Gebaren, verzückt entrückte Blicke, ja, auch küssen und umarmen ihn das Königskind. Verliebt ist dein Gemahl. Darob vergaß er andre Pflichten ganz. » p. 37.

⁹² Mongo Pabe, *La Guerre des Calebasses*, acte 3, scène 2, Texte dactylographié (Club des Amis des Lettres de L'E.N.S), Yaoundé, Mars 1973, p. 30.

1.4. L'inversion des situations mythiques

Comme nous l'avons vu précédemment, les écrivains contemporains en transposant le mythe de Médée se sont servis des procédés stylistiques tels que la banalisation et la dégradation pour tourner les personnages du mythe antique en dérision. L'inversion des situations mythiques leur permet de donner une nouvelle version significative du mythe antique. Elle influe sur tout le mythe.

Notre corpus donne à voir les scènes qui n'existent en aucun cas dans la version du mythe antique. Dans la perspective de ce renversement, les données antiques mises en évidence par les classiques, Euripide et Sénèque, sont quasiment transformées par des éléments nouveaux apportés au mythe.

Dans cette optique *La guerre des Calebasses*, l'une des œuvres contemporaines dans laquelle le renversement des situations mythiques est plus visible, semble répondre à notre attente. Comme le fait remarquer Duarte Mimoso Ruiz dans son étude sur les Médée contemporaines, la Médée de cet auteur camerounais est plus « une rencontre avec les schèmes médéens plutôt qu'une imitation. »⁹³ Duarte Mimoso Ruiz semble souligner que Pabe Mongo s'est servi plus de la trame que du mythe proprement dit.

Dans cette pièce en effet, il se sert de façon accrue du procédé de la banalisation pour représenter sa Médée. Miriam, la (Médée) de Mongo n'est plus cette princesse colque mais une simple employée de bureau. Elle apparaît aux yeux de la mère de Bidja comme une femme aux mœurs légères, une fille mère ayant eu des enfants naturels de ses précédentes liaisons. D'après le texte, elle aurait eu quatre enfants de pères différents et Bidja (Jason) serait son dixième amant. Ainsi, Bidja qui la fait venir dans son village afin de la présenter à sa mère, explique à cette dernière qu'il a déjà trouvé une fiancée qui a des enfants. Pour convaincre sa mère de son choix, il dit :

⁹³ Duarte Mimoso Ruiz, *op. cit.*, p. 252.

«Elle a déjà fait ses preuves ailleurs, quatre enfants naturels sortis de ses entrailles. Et j'ai le plaisir de t'annoncer qu'un petit Bidja est en devenir »⁹⁴

Dans cette version banalisée qui tend vers un traitement burlesque du mythe antique, Médée n'est plus cette jeune fille vierge qui fait la rencontre de son premier amour (Jason) en Colchide. A la différence du mythe antique où Créon donne sa fille Créüse en mariage, chez Pabe Mongo, c'est plutôt la mère de Bidja qui choisit la femme qu'il doit épouser⁹⁵.

Nous assistons alors à un renversement de situation qui ne dit pas son nom. Car Bidja tombe en ébullition devant le choix de sa mère qui est selon lui, d'une bonté divine. Sans état d'âme, il quitte Miriam pour Messina (Créüse). Les propos suivants sont révélateurs de la volte face de Bidja :

« Ne te suffit-il pas de savoir que je l'aime ? En la voyant, j'ai compris que je n'avais jamais aimé qu'elle seule au monde »⁹⁶

Bidja avoue également à Miriam qu'il se trompait lui-même par rapport à l'amour qu'il éprouvait pour elle et il ajoute: « Je prenais mon sentiment de gratitude pour de l'amour »⁹⁷ Face à la trahison de Bidja et à ses propos qu'elle considère comme une trahison, Miriam, se sentant abandonnée et blessée dans son amour propre, s'interroge sur l'avenir de l'enfant qu'elle porte.

C'est à travers la réponse que Bidja lui donne qu'apparaît un autre processus de banalisation qui entraîne un double renversement de la situation tragique. Tout d'abord, celui-ci feint de ne pas savoir de quel enfant elle parle, mais en plus, il dit ne pas en être le véritable père : « le père n'est jamais certain, même pour un enfant né

⁹⁴ Mongo PABE, *op. cit.*, acte 1, scène5, p. 9.

⁹⁵ Il est nécessaire de souligner que la Mère de Bidja lui choisit une épouse parce que son époux est décédé. En absence de celui-ci, elle joue non seulement le rôle de mère, mais aussi de père. Elle se donne donc tous les droits susceptibles de faire le bonheur de son fils.

⁹⁶ Ibid., Acte 2, scène 3, p. 20.

⁹⁷ Ibid., p. 21.

d'un mariage régulier »⁹⁸, il ajoute qu'il ne lui apprend rien. Bidja pense que rien ne prouve que l'enfant est de lui. Cette suspicion vient du fait qu'il n'est pas légalement marié avec Miriam. Bidja, contrairement à Jason qui était très attaché à ses enfants dans le mythe antique, refuse catégoriquement la paternité. Mieux, il fait même cette proposition à Miriam :

« Trois solutions sont possibles : ou tu avortes, ou tu gardes l'enfant, ou tu me le donnes. »⁹⁹

Devant l'hypothèse de l'avortement qu'elle considère comme un assassinat; Miriam se révolte. Elle annonce ouvertement à Bidja, son intention de se venger, aspect qui n'apparaît pas dans les autres versions dans lesquelles Médée feint de vouloir se réconcilier avec Jason alors qu'elle projette dans son for intérieur une vengeance. Elle n'accepte surtout pas que Bidja prenne tous ses aveux comme une question de terminologie.

D'autre part, se sentant humiliée et reniée par Bidja, Miriam, dans l'optique de l'inversion, décide de se venger. Ce sera désormais lui qui mourra dans le récit de Pabe Mongo et non Créüse et ses enfants. Bidja sera le bouc émissaire qui paiera pour les autres hommes. Miriam, dans son désarroi évoque la duperie dont elle a été victime et surtout comment elle a recueilli le sang de Bidja dans une petitealebasse pour sceller un pacte d'amour. Cette calebasse enterrée au pied de l'arbre justicier de son village pourrait servir à détruire Bidja. Nous nous situons ici dans un contexte animiste.

Cette pratique religieuse traditionnelle en Afrique, consiste à attribuer aux choses une l'âme humaine. C'est en cela que l'arbre justicier représente un objet très important dans la mesure où, c'est au pied de celui-ci, que sont prises toutes les grandes décisions. Apprenant l'intention de Miriam, ce dernier affirme :

⁹⁸ Ibid., acte1, scène 5, p. 22.

⁹⁹ Id., p. 22.

« Je suis né bouc émissaire, je mourrai bouc émissaire. Maintenant, je risque la mort pour être le dixième fiancé d'une femme dont les désillusions et les déceptions ont meurtri le cœur. Je vais faire les frais de son amertume. Je serai la délicieuse victime de sa haine contre la gent masculine. »¹⁰⁰

La scène telle que décrite, montre d'ores et déjà que Bidja deviendra l'homme esclave, le souffre douleur de Miriam. Elle confirme par ailleurs, l'inversion des situations mythiques puisque contrairement à Médée qui est victime dans le mythe antique, c'est ici Bidja (Jason) qui est la victime de la femme abandonnée.

Pour assouvir son désir de vengeance, Miriam compte utiliser la petitealebasse contenant le sang de Bidja. Cette version dans laquelle Jason est tué, est aussi perçue dans la *Medea* de Koutoukas. Chez cet auteur, non seulement Médée tue son fils mais brûle Jason vif pour se venger du mal qu'il lui a fait subir. Par ailleurs, Miriam ne pourra pas se venger comme elle le souhaite car dans une autre inversion de la situation mythique, la mère de Bidja, réussira à recueillir également le sang de celle-ci. Messina (Créüse) avant de se servir de la secondealebasse afin de tuer sa rivale dit :

« Et cettealebasse-ci, mère. Nous pouvons la briser sans provoquer la mort de Bidja ? [...]. Ce petit jeu me plaît. Nous avons tous des instincts sadiques qui exigent d'être satisfaits. (A Miriam) ta vie est un échec total, Miriam. Tu as voulu changer ton destin. Mais il est un peu tard. On prend sa destinée en main dès le début et non après. »¹⁰¹

Messina (Créüse) qui tient dans ses mains laalebasse dans laquelle se trouve le sang de sa rivale Miriam (Médée) lui explique l'échec de sa vie. Pour Messina, sa rivale n'aurait pas dû signer un pacte d'amour avec Bidja. Puisqu'elle a osé le faire, toutes les responsabilités lui incombent désormais. Les propos de Messina montrent sa volonté de supprimer sa rivale qui constitue un obstacle à son union avec Bidja (Jason). Après ses reproches, elle laisse tomber laalebasse. A la suite de cette scène, Miriam tombe raide morte. Messina devient ici, une meurtrière et Miriam, une victime.

¹⁰⁰ Ibid., acte3, scène1, p. 27.

¹⁰¹ Ibid., acte 3, scène 10, p. 39.

Ce n'est plus Créüse qui meurt chez ce dramaturge mais c'est plutôt Médée.

Chez Pabe Mongo, c'est le personnage de Créüse qui se montre dangereuse et meurtrière. En effet, celle-ci n'est plus cette fille douce qui meurt empoisonnée par la parure que Médée lui offre dans le mythe antique. Créüse devient la femme furieuse et fatale puisque c'est elle qui suggère à Bidja d'éliminer Miriam pour ne pas qu'elle le tue. Devant l'étonnement de Bidja qui ne semblait pas comprendre son comportement violent, celle-ci lui répond:

« Je suis une femme Bidja ; lorsqu'une femme aime, il faut redouter sa jalousie. Je veux te sauver même malgré toi. C'est une affaire entre ma rivale et moi. »¹⁰²

Elle se montre plutôt forte et semble ne pas reculer devant l'adversaire. Elle arrive à ses fins grâce à la magie. En faisant tuer Miriam (Médée) à la fin de son œuvre, c'est tout le mythe antique qui est remis en cause. Pabe Mongo donne ainsi un nouveau visage à Créüse, celui de la femme destructrice et meurtrière. Alors que dans les versions antérieures du mythe celle-ci était toujours docile et inoffensive.

Nous remarquons également une inversion du mythe à travers les Médée de Pasolini et Jahnn. En effet, chez Pasolini, l'inversion se caractérise par la tristesse de Créüse avant son mariage avec Jason. Chez les dramaturges antiques, cette princesse qui était heureuse à l'idée d'épouser Jason est plutôt malheureuse chez Pasolini. Malgré les efforts et l'enthousiasme des femmes qui la rendent belle pour cet heureux événement, Créüse reste indifférente. Au lieu d'être heureuse, elle pleure plutôt devant son miroir :

« Une jeune fille, très jeune [...] a les yeux inondés de larmes. Autour d'elle se tiennent d'autres servantes. Impuissantes, elles la regardent en

¹⁰²Ibid., acte 3, scène 3, p. 31.

soupirant, sans oser interrompre la douloureuse méditation dans laquelle la jeune fille est plongée.»¹⁰³

Cette situation inattendue dépasse l'entendement de Créon son père qui se rend chez Médée pour lui demander de s'en aller de Corinthe. Contrairement au mythe antique dans lequel Créon chasse Médée parce qu'elle est une étrangère, chez Pasolini c'est pour rendre possible l'union entre Jason et Créüse. Le départ de Médée devrait rendre sa fille heureuse comme en témoigne ce propos :

« Ce n'est pas par haine envers toi, ni par méfiance envers ta différence de barbare arrivée dans notre ville avec les signes d'une autre race, que j'ai peur; [...]. C'est par amour pour ma fille qui se sent coupable à ton égard et qui, connaissant ta douleur, éprouve une douleur qui ne lui laisse aucun répit. Au point que ces noces sont pour elle un deuil, plutôt qu'un bonheur.»¹⁰⁴

Dans les autres versions, c'est plutôt Médée qui se sent malheureuse à cause de l'abandon de Jason. Chez Jahnn par exemple, l'inversion du mythe se perçoit à travers l'envoi du messager de Créon par Médée. Celle-ci dans la perturbation due à la nouvelle de son exil, demande au messager du roi de plaider en sa faveur pour qu'il lui accorde un sursis d'un jour qui lui permettrait de rester avec ses enfants pour la dernière fois :

« Ecoute ! Retourne vers le roi Créon, jette toi à ses pieds, implore-le pour moi et pour mes fils, implore-le d'ajourner notre exil, d'un jour seulement. Dis- lui que mon fils est malade, que je suis prise au dépourvu. Fais-toi pressant, si son esprit rechigne à être bon.»¹⁰⁵

Cette scène est suivie d'une autre inversion du mythe. Contrairement aux enfants

¹⁰³ Pier Paolo Pasolini, *op. cit.*, p. 69. « Una ragazza, molto giovane(...) ha gli occhi bagnati di lacrime. Intorno a lei stanno altre serve; impotenti, che la guardano sospirando, non osando interrompere la dolorosa meditazione in cui la ragazza è immersa.» p. 57.

¹⁰⁴ Ibid., p. 73. « Non è per odio contro di te, né per sospetto per la tua diversità di barbara, arrivata alla nostra città coi segni di un'altra razza, che ho paura... Ma è per amore di mia figlia: che si sente colpevole verso di te, e, sapendo il tuo dolore, prova un dolore che non dà pace. Tanto che, per lei queste nozze sono ragione di lutto, anziché di felicità.» p. 60.

de Médée qui remettent le cadeau fatal à Créüse dans les autres versions, c'est l'envoyé de Créon à qui Médée a fait arracher les yeux qui est chargé de le faire.

Tous les exemples énumérés ci-dessus nous ont permis de montrer les renversements et inversions qui existent dans la transposition des auteurs contemporains. Ces procédés renforcent l'idée de réécriture du mythe de Médée. Il en va de même de l'analyse du contrat mythique.

1.5. La dégradation du contrat mythique

Le mot « contrat mythique » que nous avons emprunté à Duarte Mimoso Ruiz, est le pacte que Jason et Médée ont scellé avant que celle-ci aide Jason à prendre la toison d'or. C'est la promesse de mariage et de fidélité que Médée obtient de Jason avant de le suivre à Corinthe. Dans le mythe antique, l'engagement de mariage entre Médée et Jason est symbolisé par la toison d'or. Cet objet divin donne à la fois une allure sacrée et mythique à cette union.

Cependant, dans la transposition moderne, principalement dans *La guerre des calebasses*, ce contrat est symbolisé par un pacte de sang fait par Bidja (Jason) et Myriam (Médée). En effet, ce sang est recueilli dans unealebasse et enterré au pied d'un arbre. Ainsi, nous constatons que ce pacte d'amour a perdu sa dimension sacrée, surtout chez Pabe Mongo. Il ne s'agit plus de la toison d'or mais plutôt d'une histoire d'amour banale. Dans son texte, le mariage est fondé sur l'erreur, sur l'amalgame :

« Pendant trois mois, je me laisse gâter par ma compagne de bureau [...] devant tant de bonté et de sollicitude. J'avais fini par croire que j'aimais ma bienfaitrice, confondant ainsi gratitude et l'amour. Elle aussi se disait très amoureuse de moi. Nous décidâmes de nous marier. Et nous voici venue pour mettre à exécution notre projet. »¹⁰⁶

¹⁰⁵ Hans Henny Jahnn, *op. cit.*, p. 79. « Höre! Zu König Kreon geh, auf seine Füße wirf dich nieder, erflehe mir für mich und meine Knaben, erflehe Aufschub der Verbannung um einen Tag. Krank sei mein einer Sohn, nicht vorbereitet ich. Bestürme ihn, wenn zäh sein Hirn zur Güte. » p. 61.

¹⁰⁶ Mongo Pabe, *op. cit.*, acte I, scène 7, p. 14.

Pour Bidja, il y a donc une confusion entre le véritable amour et la reconnaissance. Aussi, dira t-il à sa mère :

« Ne l'appelle pas bru, mère [...], elle a été très gentille envers moi. J'ai voulu inconsciemment, en l'épousant ratifier ma gratitude et la matérialiser par un acte de mariage »¹⁰⁷

Contrairement au mythe antique, c'est plutôt un contrat de gratitude qui lie les deux héros Bidja (Jason) et Myriam (Médée). Les propos de Bidja accroissent la dégradation du contrat mythique qui existait entre Miriam et lui. Par ailleurs, chez Pabe Mongo, le serment d'amour et de fidélité juré par Bidja est représenté par unealebasse qui contient le sang de celui-ci. En effet, pour être sûr de l'amour de ce dernier pour elle, Miriam réussit à lui prendre le sang en guise de pacte d'amour et elle l'enterre au pied de l'arbre justicier de son village. Par cet acte, Miriam qui a toujours été la victime des hommes qui l'ont trahie, pensait pouvoir garder son dixième homme. Elle avait l'intention de briser cettealebasse qui entraînerait la mort de Bidja si ce dernier trahissait leur serment d'amour. Cela fait penser aux amulettes enterrées par la Médée de Christa Wolf¹⁰⁸.

Laalebasse devient dès lors l'élément symbolisant le pacte d'amour. Aussi, faut-t-il remarquer que dans *la guerre desalebasses*, la loi qui avait été édictée par Créon pour faire partir Médée de Corinthe afin que Créüse sa fille et Jason s'unissent, est perçue sous un autre angle. C'est la mère de Bidja qui joue plutôt ce rôle. Ainsi, de même que Médée doit quitter Corinthe en vertu de la loi énoncée par Créon, Miriam venue spécialement de Doumé pour faire connaissance avec sa belle mère et concrétiser son projet de mariage, se voit obligée de partir à cause d'une loi du clan. Mentouga dans son désir de voir Bidja et Messina s'unir, apprend à Miriam que Bidja étant de la tribu des Maka, ne peut l'épouser compte tenu du fait qu'elle est une femme de la tribu Maloung. Cette loi en réalité n'est qu'un prétexte fallacieux qui n'a aucun

¹⁰⁷ Ibid., acte 5, scène 8, p. 15.

¹⁰⁸ Voir Christa Wolf [*Medea Stimmen*, 1996], *Médée. Voix*, trad. A. et R. Lance- Otterbein, Paris, Fayard, 1997.

sens si ce n'est de nuire et d'exclure Miriam.

En définitive, nous nous rendons compte de la dégradation du contrat mythique avec les écrivains contemporains. En effet, dans la transposition du mythe, ce contrat qui consiste à respecter les engagements pris par les héros, se voit ainsi transformer. La relation amoureuse de ces personnages africains repose sur deux faits: c'est par pure gratitude et non par amour que Bidja décide d'épouser Miriam. Mais de son côté, cette dernière pour garder Jason à ses côtés, fait un pacte de sang avec lui. Après ce qui précède, il nous paraît judicieux de voir à présent quelques procédés qui leur ont permis de transposer le mythe.

2. Entre burlesque et grotesque

Le burlesque est une forme de comique outré, employant des expressions triviales pour parler des réalités nobles et élevées, travestissant ainsi un genre sérieux au moyen d'un pastiche grotesque ou vulgaire : il est « l'explication des choses les plus sérieuses par des expressions tout à fait ridicules et plaisantes.»¹⁰⁹ Gerard Genette élucide bien cette idée quand il souligne :

« Le travestissement burlesque récrit donc un texte noble, en conservant son « action », c'est-à-dire à la fois son contenu fondamental et son mouvement (en termes rhétoriques, son invention et sa disposition), mais en lui imposant une tout autre élocution, c'est à dire un autre « style », au sens classique du terme, plus proche de ce que nous appelons depuis le Degré zéro une « écriture », puisqu'il s'agit là d'un style de genre. »¹¹⁰

Le burlesque est un contraste entre la bassesse du sujet et la noblesse, c'est-à-dire qu'il consiste d'une part à rabaisser les choses élevées et d'autre part à élever les choses basses qui n'ont pas de noblesse. Nous convenons avec cette assertion de Bakhtine qui dit: « La satisfaction du burlesque vient du rabaissement des choses

¹⁰⁹Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin / veuf, 2002. p. 36.

¹¹⁰ Gerard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Edition du Seuil, 1982. p. 80.

élevées, lesquelles finissent fatalement par lasser. »¹¹¹

Le grotesque présente quant à lui, une exagération, une hyperbolisation ou une ambivalente où la négation du modèle est liée intimement à une nouvelle version. L'exagération de ce qui ne devrait pas être, jusqu'aux limites de l'impossible et du monstrueux est le trait essentiel du grotesque. Comme le souligne Bakhtine, « l'exagération, l'hyperbolisme, la profusion, l'excès, sont, de l'avis général, les signes caractéristiques les plus marquants du style grotesque. »¹¹²

Il en résulte que le grotesque est représenté comme une action comique par un effet caricatural burlesque et bizarre. Là où les visées satiriques sont absentes, le grotesque ne peut exister. Le burlesque et le grotesque définis, nous verrons comment ils se déploient dans nos œuvres.

2.1. La modernisation et le burlesque dans le langage et les gestes

Chez certains auteurs contemporains tels que Kyrklund, H. M Koutoukas et Pabe Mongo, la dégradation des personnages et le renversement du contrat mythique donnent un rôle très important au burlesque dans leurs œuvres.

Afin de donner une nouvelle vision démystifiante au mythe de Médée, ceux-ci se servent de ce procédé pour mieux travestir l'histoire. Dès lors, ils n'hésitent pas à traiter trivialement le noble. Le burlesque se présente donc chez ces auteurs, au niveau du langage et des gestes des personnages.

Chez Kyrklund par exemple, dès la première lecture de sa pièce théâtrale, nous nous voyons confrontés à deux langages. D'une part, nous constatons un langage quasiment poétique et recherché du chœur des Corinthiens (A1, A2, A6) tel qu'il se présente dès l'ouverture et la fin de la pièce avec une reprise ironique de l'épithète

¹¹¹ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire aux moyens âge et sous la renaissance*, Paris, Gallimard, 1970. p. 304.

¹¹² Ibid., p. 302.

homérique : « Aube déesse aux doigts roses. »¹¹³ Et d'autre part, un langage familier et vulgaire. En effet, le chœur évoque la civilisation moderne de Corinthe avec de l'eau du robinet et une blanchisserie alors qu'il parle d'Eros. Le mélange du burlesque et du sérieux est souligné dans la conversation que Médée a avec ses enfants. Elle fait des remarques à Polyxène en lui posant la question de savoir s'il était « tellement amusant de chahuter en classe et de saboter les cours? »¹¹⁴ Et elle ajoute:

« Le seul résultat est que tu as de mauvaises notes... bien sûr, quand les enfants ne se plaisent pas à l'école, la faute en est aux parents, je m'en rends compte, j'ai été une mauvaise mère, mais je vous ai aimés...tiens, c'est vrai ça ? »¹¹⁵

La raison qu'elle trouve au comportement de son fils est que le professeur de mathématiques n'a pas les capacités d'enseigner : « évidemment votre prof de maths n'a pas l'air bien fameux...il en a par dessus la tête d'enseigner les enfants, évidemment, il ne doit pas être fait pour ça... »¹¹⁶ D'après les propos de Médée, le professeur de maths pourrait ne pas aimer son métier, par conséquent cette situation pourrait justifier le fait que Polyxène qui sabote les cours ait de mauvaises notes.

Aussi, demandant à ses enfants de boire du chocolat, Médée se rend compte que son fils Mermeros ne se porte pas bien : «tu as l'air pâlot, Mermeros, es tu fatigué ? Il faudra que tu prennes des vitamines, j'irai demain à la pharmacie.»¹¹⁷

Par l'expression " l'air pâlot" qui signifie l'air pâle, Médée vulgarise quelque peu la langue française. Elle propose de se rendre dès le lendemain matin à la pharmacie pour lui acheter des vitamines. Elle s'en veut aussitôt d'être une mauvaise mère qui ne prend pas toujours bien soin de ses enfants. Cela se vérifie par ses propos : « Mais je

¹¹³ Willy kyrklund, *op. cit.*, p. 8.« den rosenfingrade Eos.» p. 78.

¹¹⁴ Ibid, p. 65. « och kan det vara nåt särskilt kul att bråka på timmen och sabba undervisningen?» p. 143.

¹¹⁵ Id. « det enda som händer är att du får dåligt betyg... det är klart, när barnen vantrivs i skolan så är det föräldrarnas fel, jag vet, jag har varit en dålig mor, men jag har älskat er...jaså verkligen.» p. 143.

¹¹⁶ Id. « det förefaller ju onekligen som om er matterlärare vore en ganska vissen person... han är utled på att undervisa barn förstås, han passar nog inte till det...» p.143.

suis bien votre mère bien que...bien que je sois une mauvaise mère, je le sais, vous trouverez que je suis une mauvaise mère ? »¹¹⁸ Dans un quiproquo burlesque, Jason fait remarquer au téléphone à son interlocuteur qu'il est Jason et non Johnson :

« Jason...Non, c'est Jason ici, pas Johnson. Il y a erreur de numéro...Vous demandez monsieur Johnson ? ...Vous ne le connaissez pas ? Il ne faut pas vous en prendre à moi... Je ne vends pas de costumes de bain...oui, une autre personne...non, non. Jason, JASON...Je vous en prie.»¹¹⁹

A cela, il faut ajouter que même la question du divorce des héros prend la forme de médisances et de ragots. Le chœur, précise que Jason « a remis ses affaires entre les mains d'un avocat, Triantaphyllopoulos. »¹²⁰ Le chœur montre qu'il sait tout ce que le couple rencontre comme difficulté dans leur foyer.

Chez cet auteur moderne, c'est la poésie de la trivialité qui l'emporte. A Corinthe, Médée proclame : « Ce fut peut-être sublime une fois, il y a longtemps. Mais le sublime n'est plus, le trivial est tout ce qu'il reste. »¹²¹ Remarquons qu'il existe une profusion d'images se référant à l'aurore et une utilisation des citations textuelles en grec, tirées de l'œuvre d'Euripide lors du meurtre des enfants de Médée et de Jason. Cela donne une atmosphère tragique au mythe. Le langage quotidien et vulgaire des bourgeois corinthiens est incarné par le chœur ainsi que les personnages.

De même, nous avons constaté, au cours de nos lectures, une confrontation intertextuelle de la *Médée* d'Euripide avec l'œuvre de Pabe Mongo. En effet, une expression de la trivialité se perçoit dans *La guerre des Calebasses*. D'une manière

¹¹⁷ Id. « Du ser blek ur Mermeros, är du trött? Du borde kanske få lite vitaminer, jag skall gå till apoteket och köpa...i morgon. » p. 142.

¹¹⁸ Id. «men jag är ju er mor, fast jag... jag är en dålig mor, jag vet, tycker ni att jag är en dålig mor...» p. 142.

¹¹⁹ Id. « Jason... nej... mitt namn är Jason-icke Janson, ni har kommit fel... ni söker herr Jason ... känner ni inte honom? det kan väl inte jag hjälpa... ni kan vara fullkomligt trygg, jag säljer inter baddräkter av något slag, jag är en annan person... jag är en annan person, ni kan vara fullkomligt lugn...mitt namm är Jason...för all del...» p. 143.

¹²⁰ Ibid., p. 12.

¹²¹ Willy kyrklund, *op.cit.*, pp. 31-32. « Det kanske var sublimt en gang, för länge sen, men det subluma har försvunnit, endast det triviala återstår.» p. 104.

burlesque, Bidja (Jason) déclare son amour à Messina (Créüse) : «Je donnerai ma vie pour un battement de ton cœur. Au diable la Miriam! Tout pour Messina. »¹²²

Le burlesque intervient également au niveau de la gestuelle et de la tenue des personnages. Dans la Médée de Koutoukas, la nourrice atteinte de folie siffle brusquement de colère comme un serpent et demande aux femmes de Corinthe de cesser leur lessive car celles-ci « n'arriveront jamais par cette purification symbolique et compensatrice à se blanchir et à se libérer de leurs fautes. »¹²³ C'est la nourrice qui annonce la venue de Médée et sa vengeance du blasphème de Jason :

« Elle est un océan de rage où le feu inextinguible a accompli des forfaits inouïs. »¹²⁴

Il faut souligner que la présentation de la prêtresse Médée se fait avec « un son sonore de roulement de tambours funèbre et l'apparition des symboles religieux. »¹²⁵ Médée apparaît majestueusement et rappelle à tous que son « mythe est terrifiant »¹²⁶ La preuve en est qu'elle n'hésite pas à placer son enfant dans une machine à laver après l'invocation des dieux du cobra et de l'obscurité. Cet acte représente, selon elle, le dernier cadeau qu'elle offre à Jason. Pendant que son fils meurt, elle dit, d'une manière burlesque en assimilant bien sûr la machine à laver à un lit mortuaire.

« Dors dors, enfant de Jason dans ton nouveau lit. Ton dernier lit, tu n'auras plus de drap de soie, ni de petites chaussures, ni de tuteur. »¹²⁷

Pendant qu'elle parle, elle introduit une pièce de monnaie pour faire fonctionner la machine à laver. Ce geste représente un signe de purification et de vengeance vis-à-vis de Jason qui l'a trahie.

¹²² Mongo Pabe, *op. cit.* p. 11.

¹²³ Henry M. Koutoukas, *op. cit.*, p. 1.

¹²⁴ *Ibid.*, 2. « With fury and with fire Medea has avenged. All the blasphemies Jason has hurled at her. She is the ocean rage, the fire's pangs. »

¹²⁵ Henry M. Koutoukas, *op. cit.*, p. 2.

¹²⁶ *Ibid.*, pp. 3-4.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 11. « Sleep, sleep, son of Jason, in your new bed, your last bed. No silk sheets, no tiny shoes, no tutors. Just sleep, you will not spread Jason's seed into another. »

Le mélange du quotidien et de l'héroïque est aussi perçu chez Kyrklund, dès la première apparition de Médée au marché avec son filet à provision. D'après les propos des marchands, elle serait une mauvaise ménagère, mal à l'aise à Corinthe, la ville dans laquelle elle est mal adaptée après y avoir vécu pendant quinze années et ne sachant le chemin qu'elle doit emprunter.

Dans le mythe antique, Médée est plutôt servie mais ici, c'est elle qui s'occupe des tâches de son foyer. Toujours dans cette confrontation du burlesque et de l'héroïsme, nous assistons à une scène quasiment impensable. Créüse devant son miroir pose sa couronne d'or au milieu des produits de Revlon et de Nina Ricci. Cette vision des choses montre clairement le contraste entre celle de la vulgarité et les données antiques. Le burlesque s'incarne aussi dans la tenue des acteurs. Jason porte par exemple un costume de l'antiquité grecque, un chiton avec baudrier mais avec une épée et des sandales, un casque argenté et une lance. Il lit un journal tout en disant à Médée :

« J'ai fait une bonne séance de footing. Voilà qui maintient en forme et on reste jeune. »¹²⁸

Nous remarquons qu'il existe un contraste entre la vulgarité et les données antiques. Le burlesque réside chez les modernes, dans le caractère ludique, principalement dans l'anachronisme et le jeu du langage mais aussi et surtout dans la scène de la rupture des héros.

2.2. Le burlesque dans la scène de la rupture

Le burlesque, l'un des éléments fondamentaux dont les auteurs contemporains se sont servis pour la transposition du mythe de Médée, se perçoit lors de la confrontation du couple Médée et Jason. Ceci dit, le contraste entre burlesque et sérieux occupe une place importante dans la scène de la rupture. En effet, une certaine vulgarité qui tend à

¹²⁸ Ibid., p. 21. « Jag hart agit mig en rask morgonpromenad. Det är bra för konditionen och håller en ung. » p. 92.

l'absurde contraste avec les données antiques. Ainsi, le problème de couple qui était chez Euripide, une confrontation devient chez les contemporains une simple scène de ménage rabaissant totalement les réalités mythiques.

Chez Willy Kyrklund par contre, cette scène prend une tournure juridique. Jason apprend à Médée qu'ils n'ont jamais été mariés, par conséquent leur union n'a jamais été reconnue en droit. De ce fait, ce mariage semble illégal comme il le souligne :

« Nous avons déjà été longtemps dans le tunnel, mais maintenant nous sommes près de la sortie. [...], notre mariage n'a jamais été reconnu en droit. Et du fait que le mariage est illégal, tu n'as pas acquis la citoyenneté par le mariage. »¹²⁹

Il lui propose donc d'aller à Athènes où elle se sentirait bien à l'aise. Là où personne ne viendrait la déranger. De manière burlesque, il lui propose ce qu'elle pourrait y faire une fois arrivée :

« Tu pourras en toute tranquillité consacrer ton temps à sculpter tes masques, tes divinités. Personne ne t'en empêche, personne ne t'opprime, tu n'auras plus besoin de gémir qu'on ne te laisse pas le temps de t'occuper de ce qui t'intéresse.»¹³⁰

Il lui suggère plus loin de vendre ses objets pour se faire de l'argent sans que personne ne la dérange:

« Tu pourras aussi vendre tes objets -surtout si tu les vends toi-même. Ils sont authentiques. Cela est indéniable, tu pourras de cette façon te procurer un revenu d'appoint qui n'est pas à négliger. Avec le temps, peut-être davantage, et qui peut savoir, même réussir une affaire magnifique.»¹³¹

A ces mots, Médée saisit soudain la théière et la lance violemment contre Jason

¹²⁹ Ibid., pp. 24-25. « Det har varit en lång historia. Men nu blir det en kort historia.[...] Och eftersom äktenskapet är ogiltigt förvärvade du icke heller genom äktenskapet något medborgarskap. p. 96.

¹³⁰ Ibid., p. 27. « Du kan i frid ägna dig åt att karva dina masker och gudabilder ingen hindrar dig och förtrycker dig och du behöver inter hålla på och gnälla över att du inte far tid för något eget.» p. 99.

qui l'esquive. Elle lui reproche de ne jamais avoir eu une grande propension à se sacrifier pour les autres alors qu'elle l'a toujours fait. Elle lui rappelle la mort accidentel d'Absyrte son frère alors qu'il conduisait une jeep¹³². Alors que le chœur précise la version d'Euripide dans laquelle ce serait Médée la meurtrière de son frère. Dans l'espoir de faire revenir Jason à la raison, Médée le prie de la laisser vivre à Corinthe afin de ne pas être séparée de ses enfants qu'elle aime tant.

Avec Pabe Mongo, le burlesque dans la scène de la rupture atteint son paroxysme. Bidja dans une confrontation avec Miriam (Médée) affirme son amour pour Messina. Il va jusqu'à lui proposer d'avorter l'enfant qu'elle porte et dont il est le père. Chez Koutoukas par contre, Médée qui se sent plus forte que Jason, monopolise la parole et ne permet pas à celui-ci de s'exprimer.

Ces versions banalisées tendent bien sûr vers le burlesque, dégradant ainsi le discours tragique euripidien. Comme on peut le constater, la dégradation burlesque entraîne le mythe contemporain dans une transformation quasi totale des données mythiques antiques. Par ailleurs, il est nécessaire de remarquer qu'à cette transformation, s'ajoute des éléments grotesques qui entraînent également une modification plus intense, plus amplifiée.

2.3. La déformation des corps des personnages

Dans la préface de *Cromwell*, Victor Hugo définit le grotesque en le mettant en rapport avec notion du sublime. Il note :

« Le laid existe à côté du beau, le difforme près du gracieux. Le grotesque en revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière »¹³³

¹³¹ Id. « Du kommer också att få dina saker sålda –särskilt om du säljer dem själv –de är ju onekligen mycket äkta. Det kan bli ett icke föraktligt ekonomiskt tillskott för dig, med tiden kanske mer, en god inkomst, möjligen en stralande affär. » p. 99.

¹³² Nous sommes ici en présence d'un cas d'anachronisme.

¹³³ Victor Hugo, *préface de Cromwell*, Paris, Hetzel, 1966, p. 19.

En approfondissant cette idée, il précise que le grotesque peut-être quelquefois « empreint de terreur [...] quelquefois même voilé de grâce et d'élégance. Il peut toutefois jeter du rire tantôt l'horreur dans la tragédie. »¹³⁴ Cependant, les écrivains contemporains ne perçoivent pas de la même manière cette vision du grotesque. Ils sont plus portés sur ce qui est bizarre et ambiguë. Pour eux, tout comme pour Anne Ubersfeld dans son étude sur *Le roi et le bouffon*, le grotesque est fondé sur une vision particulière du corps.

Se servant donc de ce procédé qui consiste à grossir exagérément les choses, les auteurs tels que Willy Kyrklund, Henry-M. Koutoukas et Pier Paolo Pasolini ont très bien réussi à transformer le corps de leurs personnages mythiques.

A ce sujet, il faut souligner que leurs œuvres mettent en scène de multiples images grotesques qui entraînent évidemment une déformation des corps des personnages. Jahnn par exemple met en exergue cet aspect du grotesque qui paraît d'une importance capitale. Avec lui, Médée sacrifie sa jeunesse au profit de ses enfants et de Jason son époux, ces derniers étant désormais, dotés d'une jeunesse éternelle. Médée se voit déposséder de sa jeunesse au point qu'elle ressemble désormais à une terre immonde faite de cendre et de fange. Reconnaisant cette dégradation de son être, elle trouve qu'elle est « proche de la tombe. »¹³⁵

Le corps de la Médée antique qui était si beau ne rayonne plus chez Jahnn. Il décrit la beauté flétrie de Médée et par extension de la femme qui se voit vieillir chaque jour dans son foyer, au point d'avoir l'impression de tout perdre en vieillissant.

Willy Kyrklund illustre, quant à lui, le grotesque à travers le corps de Créüse. Cette jeune princesse devient comme le dit le chœur « Pour tout le monde Créüse petite fille douce agnelle [...] tendre chair de la qualité extra quarante cinq. »¹³⁶

¹³⁴ Ibid., p. 30.

¹³⁵ Hans Henny Jahnn, *op. cit.*, p. 26. «dem Grabe nah,» p. 20.

¹³⁶ Willy Kyrklund, *op. cit.*, pp. 18-19. «2: Glauke det är bäst för alla flicke-det lilla lammet. [...] 3: fyndet fyrtifem och femti fyrtifem jämmt ung ung. » p. 88.

Le corps de Créüse est ainsi assimilé à un morceau de viande prêt à être consommé. Cette caricature de Créüse tendrait à faire d'elle un animal qu'on peut dompter sans difficulté. Cette description de la jeune princesse vient accentuer les traits du grotesque qui rend l'œuvre de Willy Kyrklund à la fois intéressante et comique. Mais en même temps, il semble que cela a été fait expressément pour montrer aux lecteurs la manière dont Médée la tuerait.

A ce niveau se perçoit une image victimisante de Créüse, considérée comme une créature fatale à la merci de l'adversité. Par ailleurs, chez Pasolini, le grotesque se caractérise par un dédoublement du corps du centaure. En conservant le mythe antique, il lui imprime une vision quelque peu opposée.

En fait, le centaure mi-homme mi-cheval chez les écrivains antiques se transforme totalement dans la version de Pasolini en un être humain. Ce centaure transformé explique à Jason les différents aspects de la vie. Notamment son mariage avec Médée. Son nouvel aspect dégage ainsi une dimension mythique et technologique. On pourrait souligner qu'aux yeux de Jason, le centaure moderne représente le passage de la vie mythique à la vie technologique :

« Le Centaure a subi une nouvelle transformation. Il est devenu un technicien : ses maisons se sont transformées en un atelier où des ouvriers travaillent sous ses ordres. »¹³⁷

En déformant le corps de leurs personnages mythiques, les dramaturges modernes ont manifesté leur intérêt pour le grotesque. Ils soulignent ainsi la place que doit avoir l'imagination dans la littérature. Qu'en est-il des objets scéniques et sacrés ?

¹³⁷ Pier Paolo Pasolini, *Médée*, *op.cit.*, p. 40.

2.4. La vision grotesque des objets scéniques

Si le grotesque est perçu à travers le corps des personnages mythiques dans la transposition du mythe de Médée, il en est de même des objets scéniques des écrivains contemporains.

Ces personnages autrefois divinisés sont tournés en dérision et même rabaissés au plus haut point. Comme on peut le constater, dans *Médée l'étrangère* de Willy Kyrklund, la toison d'or qui a fait l'objet d'une conquête et qui était pour le roi Aietès un talisman qui procure la longévité, devient un simple objet sans valeur. Dans son discours, Jason s'adressant à Médée lui signale en ces termes :

« Cette toison va être le clou du musée national d'Athènes On la reproduira dans tous les ouvrages savants et dans tous les ouvrages de vulgarisation de luxe, consacrée à la noble et immortelle civilisation grecque »¹³⁸

La toison convoitée est ainsi substituée à un objet décoratif et touristique qu'on accrochera à un pan du mur dans un musée que plusieurs touristes viendront voir par simple curiosité. Elle ne représente plus rien car elle est désormais un objet sans valeur. De même, l'arbre sacré sur lequel se trouve cette toison d'or est tourné en dérision par le chœur qui a pris l'aspect d'un oiseau.

Kyrklund dans une vision grotesque présente l'arbre sacré qui n'a plus de feuillage. Il contient cependant d'après le chœur : « des fruits désagréables, un tas de sales débris. Des sortes de roudoudous, des chiffons avec d'autres choses. »¹³⁹ L'arbre sacré qui représentait chez les anciens un objet symbolique devient chez les modernes, un objet sans valeur sur lequel sont accrochés des débris.

Koutoukas donne une vision toute particulière aux objets scéniques dans sa

¹³⁸ Ibid., p. 41. «Det här skinet kommer att bli en prima praktgrunka på Nationalmuseum i Athen. Det kommer att avbildas i alla lärda verk och i alla populära lyxutgåvor av den ädla odödliga antika grekiska kulturen.» p. 117.

¹³⁹ Willy Kyrklund, *op. cit.*, p. 40. « K2: Otäcka frukter hänger där. K3: En massa smutsig bråte och ju-ju. K2: Tygtrasor ... och annat. » p. 115.

Medea. Chez lui par exemple, la machine à laver dans laquelle Médée tue son enfant est assimilée comme nous avons eu à le dire précédemment à un lit mortuaire. Dans les autres versions, c'est dans une chambre et précisément sur le lit qu'elle assassine ses enfants. La pièce de monnaie qu'elle introduit dans la machine à laver pour la mettre en marche et faire tourner son fils comme s'il s'agissait du linge sale accentue plus encore le grotesque dans son œuvre. Il présente en effet, la machine à laver comme étant un instrument servant à commettre un meurtre.

Elle pourrait alors caractériser un objet de destruction plutôt qu'un élément relevant de la haute technologie, fabriqué à servir d'aide à l'être humain. Plus encore que le grotesque, nous sommes dans une situation absurde. L'aspect abominable du crime est tourné en dérision par l'usage prosaïque de la machine à laver comme outil de meurtre.

De même Pabe Mongo dans *La guerre des Calebasses* présente deux calebasses dans lesquelles se trouve respectivement le sang de Bidja et de Miriam. Elles seront brisées au moment venu. En effet, comme acte de fidélité, Miriam avait réussi à recueillir le sang de Bidja dans une calebasse. En cas de trahison, celle-ci avait l'intention de la briser pour ôter la vie à son bien aimé. La mère de Bidja, ayant appris cette histoire, sur les conseils du grand sorcier du village endort Miriam et recueille également son sang à l'aide de sangsues. Elle transvase le sang dans une autre calebasse. Cette deuxième calebasse sera un antidote pour que son fils échappe à la mort.

A l'origine, la calebasse est un objet primitif utilisé aujourd'hui encore en Afrique traditionnelle par plusieurs peuples. Elle représente un gobelet qui sert à recueillir de l'eau et à boire. Par sa forme arrondie, elle évoque également la fertilité, la vie et de bonheur dans la famille. Mais cet élément tant convoité à cause de son utilité devient chez Pabe Mongo, un instrument de destruction. Il renvoie plutôt à un objet grotesque qui sert à la magie. Il parodie les pratiques utilisées dans la tradition africaine. Les objets scéniques qui avaient une importance particulière autrefois, sont

voués à une transformation grotesque chez les contemporains.

3. Conclusion partielle

Les procédés de transposition tels que la parodie, la banalisation, le burlesque et le grotesque ont permis aux contemporains, bien qu'ils aient recours aux écrits des classiques, à carnavaliser le mythe de Médée. Le constat qui se fait d'un premier abord est la dégradation des personnages mythiques et le renversement des valeurs mythiques. En effet, les personnages mythiques autrefois dotés d'un rôle et d'un pouvoir social importants, sont devenus de simples marginaux avec les écrivains contemporains. L'âge d'or a cédé la place à l'âge de fer. Les personnages sont dégradés aussi bien physiquement que moralement. Le mythe de Médée est soumis à une inversion et à un renversement des situations mythiques lui donnant un sens nouveau. Au niveau de l'écriture, nous remarquons l'alliance des différents niveaux de styles et de tons. L'obsène côtoie et contamine également le poétique. Au delà de ces remarques, nous notons que l'intégration des parties du texte d'Euripide dans certaines œuvres des contemporains est bien réelle. Cette relation d'intertextualité¹⁴⁰ évidente vient expliciter l'ancrage des versions modernes dans le mythe antique.

¹⁴⁰ Il faut distinguer intertextualité et intertextualité, celle-ci participant de celle-là. En réalité, l'intertextualité peut se définir tout simplement comme un élément constitutif de la littérature : nul texte ne peut s'écrire indépendamment de ce qui a déjà été écrit et il porte de manière plus ou moins visible la trace et la mémoire d'un héritage et de la tradition. Ainsi définie, l'intertextualité est antérieure au contexte théorique des années 60-70 qui la conceptualise. Pour Julia Kristeva, l'intertextualité est un processus indéfini, une dynamique textuelle : il s'agit moins d'emprunts, de filiation et d'imitation que de traces, souvent inconscientes, difficilement isolables. Le texte ne se réfère pas seulement à l'ensemble des écrits, mais aussi à la totalité des discours qui l'environnent, au langage environnant. C'est dans une optique différente que Genette définit l'intertextualité dans *Palimpsestes* : elle n'est pas un élément central mais une relation parmi d'autres ; elle intervient au cœur d'un réseau qui définit la littérature dans sa spécificité : la transtextualité, qui inclut cinq types de relations, l'architextualité, la paratextualité, la métatextualité, l'intertextualité, et l'hypertextualité. Ce qui est généralement appelé intertextualité se divise chez Genette en deux catégories distinctes : la parodie, le pastiche appartiennent à l'hypertextualité tandis que la citation, le plagiat, l'allusion relèvent de l'intertextualité. Ainsi donc, l'interculturalité se préoccupe-t-elle des faits de culture en général y compris des faits littéraires.

Chapitre II : La permanence du sacré

Avec les dramaturges contemporains que nous étudions, nous remarquons une certaine pérennité de la dimension sacrale. Cela est dû au fait qu'ils sont tous attachés à tout ce qui concerne la sacré. Ainsi, ils mettent l'accent sur la religion dans la réécriture du mythe en réhabilitant Médée qui immerge dans un environnement religieux.

Le sacré se dit d'un être ou de quelque chose appartenant à un domaine considéré comme inviolable qui inspire la crainte et le respect parce qu'on l'attribue aux dieux. Le sacré relève d'expérience ambiguë et ambivalente due au caractère de sa force qui peut être à la fois bienfaiteur et destructeur. Cette vision du sacré est mise en évidence par Martine Segalen :

« Les forces religieuses sont tantôt bienfaitantes, gardiennes de l'ordre physique et moral, dispensatrice de la vie: ce sont des choses saintes et les personnes saintes qui inspirent amour et reconnaissance. A l'inverse existent des puissances mauvaises et impures.»¹⁴¹

Pour cet auteur, ces deux aspects de la vie religieuse qui se côtoient mais qui sont catégoriquement opposés sont étroitement apparentés. Le sacré malgré son ambivalence reste une source de vie et une garantie pour celui qui s'y attache. Selon Mircea Eliade, le sacré « se manifeste toujours comme une réalité d'un tout autre ordre que les réalités « naturelles. »¹⁴²

Eliade ajoute que « l'homme prend connaissance du sacré parce que celui-ci se manifeste, se montre comme quelque chose de tout à fait différent du profane. Il se caractérise souvent, comme le souligne René Girard, par des rituels et des sacrifices dont le but est de faire fusionner les membres d'une communauté.

Ces rituels peuvent souvent être dédiés aux objets tels que les pierres, les arbres

¹⁴¹ Martine Segalen, *Rite et rituel contemporains*, Paris, Nathan, 1998, p. 10

¹⁴² Mircea Eliade, *le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965, p. 16.

qui sont adorés, donc considérés comme des choses sacrées qui dégagent une certaine puissance. Eliade expliquant l'importance de ces objets sacrés, fait remarquer que ces arbres et ces pierres ne sont pas adorés en tant que tels mais parce qu'ils « montrent quelque chose qui n'est plus pierre ni arbre, mais le sacré, *le ganz andere*.»¹⁴³

Le sacré est donc la médiation entre le divin et l'homme car il représente une réalité transcendante que l'homme religieux peut expérimenter. Cependant, il est difficile de parler de sacré sans faire allusion au profane car autant les hommes religieux s'attachent aux choses divines autant celui qui est areligieux le minimise, mieux, ne lui accorde aucune importance.

Ce sont ces aspects que nous verrons à travers le mythe de Médée qui regorge aussi bien d'objets sacrés que profanes. Les écrivains contemporains ont gardé cet aspect du sacré comme dans le mythe ancien afin de respecter les données originales du mythe de Médée. Dans cette étude, notre intention est de montrer les éléments qui ont permis aux écrivains contemporains de réactualiser le mythe mais aussi la place qu'occupe le sacré dans la période dite contemporaine.

1. Les objets sacralisés

Nous nommons ici les objets sacralisés, tous les instruments qui servent à la pratique du sacré. Il nous semble important de les analyser car ils constituent des éléments nécessaires dans la réactualisation du mythe de Médée.

1.1. L'utilisation des objets scéniques et culturels

La mise en scène contemporaine reprend bien souvent les idées des écrivains antiques. Ainsi en est-il de notre corpus dans lequel nous constatons différentes transpositions des objets scéniques sacrés tels que la couronne, la hache, le poignard, le couteau, la chaîne et le coffre.

¹⁴³ Ibid., p. 17.

Pour ce qui est de la couronne, elle caractérise la puissance légitime d'un homme, faisant de lui le représentant d'un monde supérieur. Ainsi, depuis les temps anciens, le port de la couronne est-il destiné à la lignée royale car celle-ci symbolise en quelque sorte une certaine dignité, une royauté. Elle exprime d'une certaine façon l'idée d'élévation de puissance ou une souveraineté absolue. Sa place au sommet de la tête lui confère une signification sur-éminente. Elle marque le caractère transcendant d'un accomplissement. Sa forme circulaire indique la perfection et la participation à la nature céleste, dont le cercle est le symbole ; elle unit dans le couronné ce qui est au-dessous de lui et ce qui est au-dessus, mais en marquant les limites qui, en tout autre que lui, séparent le terrestre du céleste, l'humain du divin : récompense d'une épreuve, la couronne est une promesse de vie immortelle, à l'instar de celle des dieux.¹⁴⁴ Comme on peut le constater, dans toutes les civilisations, l'attribut du roi et de la reine est la couronne royale ou sacerdotale. Grâce à elle, on reconnaît la toute puissance et la seigneurie des rois. Celle-ci représente un élément essentiel qui symbolise aussi bien un objet de divinité que de culte. Cet aspect divin et culturel montre que la couronne est chargée d'un symbolisme : elle révèle le pouvoir impérial tel que le divin.

Dans notre corpus, la couronne qui, en principe devait représenter un objet sacré comme dans le mythe ancien est quelque peu désacralisée. En effet, dans la transposition de Willy Kyrklund, Créüse ne porte pas sa couronne comme le ferait une princesse de son rang parce que fille du roi Créon. Devant son miroir, Créüse ne cesse de se contempler et ose déposer sa couronne au milieu des produits Revlon et Nina Ricci. Nous nous rendons compte que la couronne n'a plus ici son aspect sacré. Elle prend l'aspect d'un objet banal. Le sacré n'existe plus car il devient profane. Quant aux autres versions, elles ne mentionnent pas l'idée de la couronne.

Aussi, faut-il souligner comme objets scéniques et cultuels, la hache, le couteau et le poignard qui apparaissent comme des symboles de la guerre, de la colère, voire des objets sacrificiels dans certaines civilisations. Ils demeurent des objets sacrés dans

¹⁴⁴ Mirian Berlewi, *Dictionnaire des symboles*, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, nombres, Paris, Seghers et Ed. Jupiter, 1973. pp. 117-118.

la version moderne de Médée. C'est à ce niveau que le mythe antique se trouve conservé. Comme on peut le remarquer, le début du film de Pasolini nous présente un sacrifice humain pendant lequel un jeune esclave est tué à coups de couteau par Médée. De même, Médée, pour empêcher son père Aétès et ses soldats de les poursuivre, se sert d'une hache pour assassiner son frère qui pourtant l'avait aidée à reprendre possession de la toison d'or. Cette action relève d'un sacrifice humain autant que dans le film de Pasolini. On pourrait dire que ce geste est prémédité parce qu'en faisant venir son frère avec elle dans sa fuite, Médée savait pertinemment ce qui arriverait en chemin. De même que la hache, le poignard joue un rôle très important dans le mythe de Médée. Tantôt il est un instrument cultuel et sacré, tantôt il devient un objet profane.

En effet, toujours dans le film de Pasolini, c'est du poignard qu'Absyrte se sert pour arracher la toison d'or de son support. Par ce geste, il profane la toison qui était un objet purement sacré. Par contre, dans le scénario, cette scène n'a pas été reproduite car à la lumière du texte que nous avons, il est seulement souligné que Médée a pu prendre la toison avec l'aide de son frère :

« Les voici devant la toison dont les boucles resplendissent sous la lumière lunaire. Aidée maintenant par son robuste frère, Médée parvient à l'arracher des branches de l'arbre et l'emporter. »¹⁴⁵

Dans les autres œuvres, Médée utilise le poignard ou le couteau comme arme pour le meurtre de ses enfants. Chez Pasolini, la mort est la conclusion d'un rite :

« Médée prend le couteau qui scintille à côté de la chaise et le plonge dans le dos du garçon. Il sursaute brièvement, restant allongé sur elle,

¹⁴⁵ Pier Paolo Pasolini, *op. cit.*, p. 57. « Eccoli di fronte al Vello i cui ricci splendono alla luce lunare. Ora, aiutata dal forte fratello, Medea può riuscire a strapparla dalla fronde dell'albero, e a trasportarlo via. »
p. 47.

on voit ses yeux qui se révulsent, puis il retombe sur l'épaule de sa mère, comme avant, lorsqu'il s'endormait. »¹⁴⁶

Le couteau symbolise ici l'instrument qui sert à causer la mort et à faire des sacrifices. En l'utilisant pour tuer ses enfants, Médée réitère son engagement face aux dieux.

Par ailleurs, dans *Les nouvelles pièces noires* de Jean Anouilh, pour se venger de la princesse Médée, les hommes de Corinthe se saisissent de leurs bâtons et de leurs couteaux pour la poursuivre. En effet, le garçon qui vient annoncer la mort de Créüse profite de l'occasion pour lui demander de s'enfuir car d'après ses dires, les « hommes ont pris leurs bâtons et leurs couteaux ; ils accourent vers la roulotte. »¹⁴⁷. C'est pour expliquer que les couteaux ne sont pas seulement liés à Médée mais à la civilisation barbare et grecque, puisque les hommes de Corinthe s'en servent pour se défendre et pour se battre.

En donnant la mort à Créüse, c'est la guerre que Médée a provoquée dans cette cité où règnent l'injustice et le mépris. Cela dit, le couteau et le poignard ont la même fonction. C'est ce qui explique que chez Jahn, comme dans une cérémonie rituelle, Médée transperce ses enfants unis dans une étreinte amoureuse avec un poignard. A côté des objets scéniques cités plus haut, on rangera la chaîne et le coffre. Pour se rendre au temple, Médée se fait habiller par ses servantes dans les tenues royales auxquelles ces dernières ajoutent une multitude de chaînes qui parent son cou.

Tout d'abord, le port des chaînes, dans une optique symbolique, pourrait être associé à l'idée d'emprisonnement. En effet, dans les civilisations anciennes, les esclaves étaient reconnus par les chaînes qu'ils portaient. Elles caractérisent aussi « un lien de communication, de coordination et d'union »¹⁴⁸ comme le souligne Jean Chevalier.

¹⁴⁶ Ibid., p. 103. « Medea prende il coltello che scintilla accanto alla sedia, e lo affonda nellz schiena del ragazzo. Egli ha un breve sussulto, disteso com'è su lei, gli occhi gli si rovesciano, e ricade sulla sua spalla, come prima nel sonno.» p. 85.

¹⁴⁷ Jean Anouilh, *op. cit.*, p. 395.

¹⁴⁸ Jean Chevalier / Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, Nombres, Paris, Laffont/ Jupiter, 1982, p. 200.

Médée, en les portant, montre ainsi son appartenance à l'objet qu'elle adore c'est à dire la toison qui se trouve dans le temple. Les chaînes pourraient créer alors un lien entre le divin et l'humain. D'autre part, le coffre, trésor de la tradition, apparaît dans la transposition du mythe comme un élément dans lequel se trouve la parure de Médée; puisque c'est dans celui-ci que les servantes prennent les vêtements de Médée pour la vêtir.

Si le coffre représente un endroit dans lequel sont gardés des trésors et des vêtements, il n'en demeure pas moins qu'il est également un objet destructeur. En effet, tout comme dans les versions du mythe antique, c'est dans le coffre qu'étaient cachées les parures empoisonnées que Médée offrira plus tard à Créüse, sa rivale. Avec la parure ensorcelée, le coffre ainsi présenté, met en relief les forces du mal et de la mort. La décision de Médée de faire sortir le coffre qu'elle avait caché pour y retirer les parures dont elle se sert comme un instrument de vengeance contre Créüse, caractérise un certain mystère dont elle seule a la connaissance. Ainsi, pourrait-on confirmer la thèse de Chevalier selon laquelle celui-ci (le coffre) symbolise deux éléments: « Le fait qu'on y dépose un trésor matériel ou spirituel; le fait que l'ouverture du coffre soit l'équivalent d'une révélation. »¹⁴⁹

La révélation dont il s'agit ici est celle de la mort préméditée de Créüse qui sans le savoir a accepté le cadeau venant de Médée. En acceptant ce présent, c'est sa propre mort qu'elle a accueillie chez elle. Le coffre caractérise un objet privilégié parce qu'il renfermait les vêtements sacraux de Médée qui deviendront par la suite les parures de destruction. D'autres objets textuels tels que le miroir, la baignoire et la machine à laver servent également de rite dans la transposition contemporaine.

1.2. Les objets scéniques chez les modernes: Le miroir, la baignoire et la machine à laver

D'une manière générale, le miroir, reflet de la vision de soi, représente la vérité

¹⁴⁹ Id., p. 218.

et la sincérité car il est capable de rapporter l'image réelle d'un être. Il symbolise également un élément de bonheur et de malheur dans une famille.

Ne dit-on pas qu'un miroir brillant symbolise le bonheur et que celui qui le brise vit sept années de malheur ? En Afrique et même dans les croyances antiques, celui qui brise un miroir doit impérativement le remplacer au risque de s'attirer un malheur. Cette idée pourrait relever de la superstition. Mais toujours est-il que ceux qui y croient respectent formellement cette pratique. C'est dire que l'ambivalence du symbole du miroir dépend essentiellement de ce qu'on cherche ou souhaite exactement.

Par ailleurs, le miroir pourrait représenter la magie dans la mesure où il est souvent utilisé pour lire le passé, le présent et l'avenir. Déjà dans la *Médée* d'Euripide et dans les autres versions antiques, le miroir avait un caractère maléfique et servait à faire le mal. Chez les contemporains, cet aspect maléfique demeure. C'est d'ailleurs à travers le miroir que Créüse découvre la transformation dégradante de son être. Il va sans dire que celui-ci a contribué à la mort de la jeune princesse puisqu'il lui a révélé sa métamorphose soudaine.

Dans le film de Pasolini, Créüse semble être captivée par le miroir car c'est à travers un regard insistant qu'elle se verra transformer au point de se jeter par la fenêtre ouverte de sa demeure. De sa fonction d'instrument dont on se sert pour se mirer ou se contempler, le miroir est devenu un objet destructeur et même maléfique. Il a révélé à Créüse la réalité et la profondeur de sa laideur (sa dégradation physique). Il est l'élément qui a permis à Médée de précipiter, autant que dans le cas de la parure, la mort de la jeune princesse. A l'instar de Pasolini, Kyrklund lui, présente une Créüse radieuse qui s'admire dans un miroir :

« Elle se tient devant son miroir, elle contemple sa beauté, sa jeunesse. La tendre beauté de son propre corps. Elle peigne ses cheveux blonds. Dans le miroir, elle sourit à sa propre aurore. Sur la table de toilette sont rangés ses petits flacons, ses accessoires. Un peu de rouge sur les ongles ne souille pas l'aurore. Un peu de noir sur les cils rehausse son éclat.

C'est au milieu des produits de Revlon et de Nina Ricci qu'elle a posé la couronne d'or. L'essayage ne va plus tarder. »¹⁵⁰

La vision de son image radieuse lui procure un tel bonheur, qu'elle se sourit à elle-même tout en se rendant de plus en plus belle. Elle attend toujours devant ce miroir, prête à essayer la parure que lui a offerte Médée.

La baignoire tout comme le miroir est un objet scénique qui évoque un certain rite chez Médée. La baignoire en elle-même ne représente qu'un objet dans lequel on se baigne. C'est l'idée de propreté, de purification qui s'en dégage. Le fait d'être propre libère totalement de la souillure et des impuretés ; nous remarquons dans les écrits des contemporains surtout chez Pasolini que Médée avant de tuer ses enfants a d'abord tenu à les laver et à les couvrir d'un linge blanc et propre.

Cette image renvoie à un acte religieux qui consiste à rendre l'homme pur. Si on se rapporte au comportement de Médée, on pourrait dire que la baignoire représente un instrument magique et rituel dans la mesure où l'action de sacrifier passe par le rite du bain avant le meurtre de ses enfants. Parallèlement à la baignoire, certains ont préféré utiliser la machine à laver comme baignoire et objet de meurtre.

C'est le cas de Henry-M. Koutoukas dont la version du mythe présente une Médée qui se sert de la machine à laver pour assassiner son fils. Cependant, il est bon de signaler que cette machine révèle une double vision de Médée. Tout d'abord, elle représente un lieu de purification tout comme la baignoire parce qu'elle sert à laver le linge sale mais aussi, devient un instrument de « bonne mort » car elle lui évite de tuer son fils avec un poignard ou un couteau. Tout compte fait, que ce soit dans une machine à laver ou avec un couteau, Médée a bien commis le meurtre de ses enfants. C'est l'idée de mort qui importe ici. On pourrait qualifier son acte de rituel.

¹⁵⁰ Willy Kyrklund, *op. cit.*, p. 61. « Hom står redan framför spegeln och betraktar sin skönhet, sin ungdom, kroppens spåda fägring. Hon kammar sitt blonda hår och ler i spegeln mot sin gryning. På toalettbordet står hennes små flaskor och burkar. Lite nagellack fördärvar ingen gryning. Lite svärta längs ögonlocksranden förhöjer den. Bland preparaten från Relvlon och Nona Ricci ligger den gyllne kransen. Snart skall hon prova den. » p. 138.

Médée « place son enfant dans la machine à laver et ferme la porte »¹⁵¹ et lui demande de s'endormir sachant pertinemment ce qu'elle projette pour cet être sans défense. Pendant qu'elle fait tourner la machine à laver, elle explique son acte en disant que : les « dieux connaissent l'horreur de sa mère »¹⁵² et elle ajoute qu'ils « feront de lui un prince sur la terre qui leur est inconnue. »¹⁵³

A côté de ces objets scéniques, il existe d'autres tels que le journal, la table, le filet du marché, le téléphone dont Kyrklund se sert pour la réactualisation de sa Médée. Ces objets bien que nouveaux, ont donné un plus au mythe de Médée. Toutefois, n'oublions pas l'élément catalyseur qu'est la parure dans cette réécriture.

1.3. La parure : Instrument de royauté et de destruction

Dans la réécriture du mythe de Médée, les contemporains accordent aussi bien une place importante à la parure que dans la version d'Euripide ou de Sénèque. En effet, Médée conserve son statut de magicienne et son rapport particulier au sacré. Les vêtements expriment donc un rapport au sacré et au rite. Déjà chez Euripide, Médée portait une tenue de princesse, une tunique accompagnée d'un diadème, un voile orné de bande d'or. Cette tenue n'était portée que par les personnes ayant une lignée royale. Elle la portait avec une certaine aisance et une fierté incomparables car elle lui avait été donnée par son aïeul Hélios.

Le film de Pablo Pasolini, par contre, nous parle d'une Médée qui s'apprête à officier un rite. Pour cette cérémonie, elle a besoin de porter une parure originale. Elle apparaît ainsi revêtue de la parure cérémonielle pour le sacrifice humain. Cette parure symbolise alors un objet sacré qui sert à un rituel. Ainsi, pour préparer leur maîtresse à aller prier son aïeul le soleil, « roi des morts »¹⁵⁴, les servantes aident Médée à

¹⁵¹ Henry-M. Koutoukas, *op. cit.*, p. 11.

« Places child in a washing mashine and she closes the door»

¹⁵² Id., p. 11. « The gods know well your mother's horror.»

¹⁵³ Ibid., « they will make you prince in a land that no one knows of »

¹⁵⁴ Pier Paolo Pasolini, *op. cit.*, p. 52. « Re dei Morti » p. 42.

s'habiller « dans son habit ecclésiastique réservé aux cérémonies divines »¹⁵⁵ avant de monter au lieu sacré. Tous ces éléments montrent véritablement la sacralité de la parure que Médée porte. Cependant, cette parure royale constituée de tunique, d'un diadème en or, de bijoux et de lourds colliers de bronze, porté en Colchide considéré comme une contrée barbare, sera remplacée par les filles de Pélias dès l'arrivée de Médée en Iolcos. En effet, ces dernières en voyant Médée dans sa tenue de Colchide prennent peur et décident de la revêtir avec des vêtements de la Iolcos. Cette action qui la transforme, caractérise un élément très important dans le mythe. Médée, dépossédée de sa parure sacrale, perd ainsi une partie d'elle-même, voire sa religion, sa croyance et son pouvoir. Elle embrasse ainsi désormais une culture autre que la sienne. La parure qui était considérée comme un objet religieux et vénéré ne le sera plus à partir de cet instant. C'est seulement pendant son rêve qu'elle se reverra revêtue dans cette parure.

Si chez Pasolini, Médée se prive de sa parure, nous nous rendons compte que, chez Jahnn et Max Rouquette, Médée n'a jamais eu l'occasion de la porter. Celle-ci avait été gardée pour ses noces et Médée n'aura plus l'occasion de la mettre, les noces n'ayant pas eu lieu. D'ailleurs les propos de Médée le prouvent:

« Et toi, voile de soie, chemise, Médée la craintive ne t'a pas revêtue au soir de noces somptueuses. »¹⁵⁶

Par ailleurs, à la fin de la pièce de Kyrklund, nous voyons Médée, qui, auparavant était habillée d'une simple robe au marché se transformer en magicienne car apparaissant sous les traits d'une déesse minoenne :

¹⁵⁵ Ibid. « Nel suo abito ecclesiastico per le cerimonie divine.» p. 43.

¹⁵⁶ Max Rouquette, *op. cit.*, p. 59.

«La porte s'ouvre soudain. Médée apparaît. Elle est habillée comme la déesse aux serpents minoenne, en jupe à volants et aux seins nus. Autour de sa taille et de ses bras s'enroulent d'immenses serpents.»¹⁵⁷

Médée reprend ici son statut de magicienne. Kyrklund, bien qu'ayant transposé le mythe de Médée en une version contemporaine a bien voulu garder le caractère sacré des vêtements mis en exergue dans le mythe ancien.

Malgré sa beauté et son côté sacré, la parure devient à un certain moment du mythe un instrument de destruction lié à la mort. En fait, pour se venger de Créüse, Médée a préféré se détacher du cadeau de Hélios pour l'offrir à Créüse. En offrant ce cadeau qui lui était cher, Médée savait pertinemment que celui-ci ne déplairait pas à sa jeune rivale. Elle demande donc qu'on offre des présents au roi « et sa fille, une robe de mariée comme avait coutume de les offrir Hélios. Une parure en or qui, sans la vêtir, orne sa nudité, des colliers en or, d'anneau pour les membres des chaînes pour l'amante, en un instant de désir frénétique. »¹⁵⁸ Mais à la différence de Hélios, la parure qu'elle compte offrir est empoisonnée.

L'idée de se venger à travers la parure, plonge Médée dans ses souvenirs heureux. Elle n'hésite pas à citer les composantes et à dire comment elle les a mises aux oubliettes :

« Il vint un jour où tes petits trésors, ceux avec qui jouaient tes doigts songeurs, couronne, colliers, chemise pour la nuit de noce, bracelets tordus en serpents, chaussons revêtus de perles, trésors de l'enfance [...]. Un jour vint, un moment, un éclair, où tu les ensevelis dans l'ombre

¹⁵⁷ Willy Kyrklund, *op. cit.*, p. 78. « Dörren slår plötsligt upp. Medea visar sig. Hon är klädd som den minoiska ormgudinnan i vilangprydd kjol och med bara bröst. Runt hennes midja och armar slingra sig två kolossala omar. » p. 154.

¹⁵⁸Hans Henni Jahn, *op. cit.*, p. 80. « Für seine Tochter ein Brautkleid, wie's zu schenken pflegte Helios. Aus Gold ein Kleid. Kein Kleid, ein Schmuck, der ganz entblößt Goldketten, Ringe um die Glieder, Fesseln für die Geliebte in einem Augenblick voll wilder Gier. » p. 62.

d'un coffre pleins d'arômes. Jamais plus ne te prit l'envie de les revoir, jamais plus tu n'ouvris le coffre. Pauvres bijoux abandonnés. »¹⁵⁹

Après ces souvenirs, elle entreprend son acte machiavélique d'empoisonnement. A travers tous ces éléments, nous remarquons que la parure revêt également un aspect bénéfique et maléfique aussi bien chez les antiques que chez les contemporains. Elle évoque le respect et la crainte dans la mesure où elle représente un cadeau sacré venant du roi soleil et un instrument qui cause la mort de la fille de Créon, Créüse. Ce paradoxe entre le bien et le mal justifie son ambivalence. La parure ainsi étudiée, qu'en est-il de l'impact des éléments de la nature dans le mythe ?

1.4. L'utilisation des éléments de la nature : l'arbre et le feu

a. L'arbre

L'arbre tient une place importante dans l'histoire de l'humanité car il symbolise la vie et la mort. Bien souvent dans des communautés archaïques, il représente une divinité qui sert de communication entre les hommes et les dieux. Cela dit, il dégage des énergies sacrées dont l'homme a besoin pour être en relation avec Dieu. C'est le cas de l'Afrique où certains animistes qui ont gardé la tradition ancienne, pratiquent encore certains sacrifices au pied d'un arbre qu'ils nomment de sacré.

Revenant à notre corpus, nous remarquons que les contemporains ont gardé dans leur transposition, un certain lien avec le sacré. Nous prendrons dans cette analyse les œuvres de Kyrklund et Pasolini qui mettent plus en évidence la figure de l'Autre. Dans *Médée l'étrangère*, Kyrklund présente l'arbre comme un élément sacré. En effet, Médée et Jason se trouvent au pied de l'arbre sacré où se trouve la toison d'or. La didascalie énumère les éléments qui y sont :

« On voit l'arbre sacré de Mbongo. A ses branches nues pendent des peaux, des morceaux de tissus, des ornements et des crânes d'animaux

¹⁵⁹ Max Rouquette, *op. cit.*, p. 58.

et d'hommes, des morceaux de bois taillés, des ex-votos. Il y a aussi la toison d'or avec ses cornes dorées. »¹⁶⁰

Ces éléments que nous pourrions qualifier d'emblèmes avec la présence du serpent qui le garde apportent une puissance sacrale à cet arbre. On pourrait peut être dire que tous les sacrifices perpétrés sur les animaux ou les êtres humains ont été faits sous cet arbre pour assurer la pérennité du rituel.

Pasolini approfondit cette idée en faisant de l'arbre, un objet sacré mais également un repère pour Médée. La toison d'or est suspendue à un arbre, derrière la cité, sur les hauteurs. Médée s'y éloigne pour aller prier. Le centre suprême de toute la société colchidienne se trouve être l'arbre sur lequel la toison d'or est accrochée. Cependant avec la venue de Jason et des Argonautes, Médée profane l'arbre en allant le vénérer toute seule et en incitant son frère à arracher la toison à l'aide d'un poignard et de la voler. A la découverte de l'arbre sans toison d'or, les femmes se mettent à pleurer. Elles ne savent que faire : « L'arbre à la toison est nu, seul, déconsacré. »¹⁶¹

Comme Médée, Absyrte, a profané l'arbre en le dépouillant de la Toison d'Or. Cet acte représente un affront et un déshonneur pour ce peuple tourné vers le sacré. C'est sans doute cette profanation de l'arbre qui causera le malheur puis la mort d'Absyrte. Le décès de ce jeune prince pourrait traduire une certaine punition venant des dieux.

Il est nécessaire de souligner également que Médée se sent désormais perdue à tous points de vue. Non seulement elle est loin de son pays mais aussi et surtout l'arbre qui constituait un repère pour elle n'existe plus. En effet, l'arbre, pour elle, représente un centre, c'est à dire un "*axis mundi*" qui lui permettait de se réaliser pleinement. Sans lui, elle n'est rien.

¹⁶⁰ Willy Kyrklund, *op. cit.*, p. 40. « Man ser det heliga trädets i Mbongo. På dessa nakna grenar hänga hudar, tygstycken, ben och kranier av kreatur och människor, sniderier, votivföremål. Där hänger även det gyllene skinnet, tämligen medfaret, med förgyllda horn.» p. 115.

¹⁶¹ Pier Paolo Pasolini, *op. cit.*, p. 60.

« L'albero del Vello è spoglio, solo, sconosciuto. » p. 50.

C'est d'ailleurs sans doute pour cette raison que Médée se révolte en voyant les Argonautes planter leurs tentes au hasard :

«Elle se révolte, elle a une sorte de crise, ou de raptus ; une autre femme pleurerait en suppliant, etc., mais elle, au contraire, retrouve sa violence impérieuse et sacerdotale.»¹⁶²

L'expression « violence impérieuse et sacerdotale » est révélatrice. Il montre toute la fureur, l'ébullition dans laquelle Médée se trouve. Sa révolte se veut absolue et n'admet aucune résistance. Médée se comporte ainsi parce qu'elle est soucieuse de ce qui lui arrive. Elle veut rétablir un centre, ce qui lui est impossible. Elle cède donc à la panique. Ses compagnons qui n'ont aucun respect et aucun sens pour ces réalités se moquent plutôt d'elle. En effet, pour ceux-ci, le monde se rapporte à leur personne. Cette réflexion de Mircea Eliade sur le sacré et le profane est révélatrice :

« L'homme a-religieux refuse la transcendance, accepte la relativité de la « réalité », et il lui arrive même de se douter du sens de l'existence [...] mais c'est seulement dans les sociétés occidentales modernes que l'homme a-religieux s'est pleinement épanoui. L'homme moderne a-religieux assume une nouvelle situation existentielle : il se reconnaît uniquement sujet et agent de l'histoire, et il refuse tout appel à la transcendance. Autrement dit, il n'accepte aucun modèle d'humanité en dehors de la condition humaine, telle qu'elle se laisse déchiffrer dans les diverses situations historiques. L'homme se fait lui-même, et il n'arrive à se faire complètement que dans la mesure où il se désacralise et désacralise le monde. »¹⁶³

Tous les faits sacrés constituant des obstacles pour lui, il préfère ne pas y croire. Ainsi pour les argonautes, Médée pourrait bien être l'obstacle parce qu'étant toujours attachée aux rites archaïques. L'arbre étant considéré comme un objet sacré, chez les contemporains, que penser donc de la présence du feu dans le mythe ?

¹⁶² Id., p. 62. « Ha una ribellione, una specie di crisi o raptus; se fosse un'altra donna piangerebbe supplice ecc. Invece essa ritrova la sua violenza coercitiva e sacerdotale.» p. 51.

¹⁶³ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965, p. 172.

Voir également le *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1949.

b. Le feu

Le feu joue également un rôle essentiel dans la version moderne. Tout d'abord, le feu sert à faire cuire la nourriture, éclaire et réchauffe les lieux et les personnes. Mais ce qui retient notre attention est son rôle destructeur. Dans la Grèce antique, il existait un rite tel que marcher pied nus sans se blesser sur les charbons ardents. Il était sans doute à l'origine un rituel de purification à l'aube de la nouvelle année. Alain Moreau dans son étude sur le mythe de Médée évoque le feu comme un élément purificateur. En effet, les Lemniennes, à cause du crime contre leurs maris, devaient laisser éteindre le feu pour neuf jours afin de purifier Lemnos¹⁶⁴.

Le rite du feu n'est pas un acte banal car ceux qui le pratiquent s'attendent à en recevoir quelque chose de précieux. Il représente un enjeu initiatique. Il pourrait symboliser dans ce cas un pouvoir divin relevant donc du sacré. Le mythe de Médée évoque deux sortes de feux qui sont: le feu qui sert à faire la cuisine et le feu magique qui souvent entraîne le mal.

Le premier c'est-à-dire celui qui sert à faire la cuisine, permet aux Argonautes qui s'étaient arrêtés sur une île déserte, au retour de la Colchide, de faire cuire leur nourriture. Ils ont allumé un feu en plein air :

« Pendant ce temps, dans le champ, les hommes prosaïques et quotidiens, ont fini, sifflotant et blaguant, de planter leurs tentes, et, s'approprient maintenant à préparer leur dîner, ils allument un beau feu. »¹⁶⁵

L'adjectif qualificatif « beau » montre que ce feu n'est pas un élément négatif car il permettra aux compagnons de Jason de pouvoir manger afin de récupérer des forces pour continuer leur chemin. Le feu ici n'est pas nocif, bien au contraire, il procure un bien être aux hommes qui s'en servent.

¹⁶⁴ Se référer à Alain Moreau, Alain, *Le Mythe de Jason et de Médée, Le va-nu-pieds et la sorcière*, *op.cit.*, p. 88.

¹⁶⁵ Pier Paolo Pasolini, *op. cit.*, p. 64. «Intanto nel campo gli uomini, prosaici e quotidiani, hanno finito dipiantare fischiettando e scherzando, le tende: e ora si apprestano a cucinarsi la cena, accendendo un bel fuoco.» p. 53.

A côté de ce feu qui sert à la cuisson de la nourriture, Jean Anouilh dans sa pièce, présente Médée et sa servante près d'une roulotte avec un feu allumé. Celui-ci sert ici à réchauffer et à éclairer les deux femmes isolées du monde. Alors que le feu s'éteint, la nourrice se plaint de leur nouvelle situation sociale dit à Médée: « Tu avais un palais aux murs d'or et maintenant nous sommes là, accroupies comme deux mendiantes, devant ce feu qui s'éteint toujours. »¹⁶⁶

Les propos de la nourrice expriment le désarroi certain des deux femmes. Le feu qui s'éteint toujours dans leur foyer est d'ailleurs un élément révélateur. Cela pourrait signifier qu'il n'y a plus de paix ni de joie dans la maison de Médée et de Jason. Désormais Médée et sa nourrice s'accrochent désespérément à quelque chose qui n'existe plus, à savoir la vie d'un couple épanoui qu'elles ont tant souhaitée.

Le second type de feu c'est-à-dire celui qui conduit au mal ou à la destruction, revêt un aspect ambivalent car tantôt destructeur, tantôt purificateur, tout comme le personnage de Médée dont le grand-père est le soleil. Elle est feu elle-même. La mort de Créüse par les flammes est vue comme une mort brutale et maléfique. En effet dès que Créüse met la parure que lui offre Médée, cette dernière prend le feu et brûle la princesse et son père venu à son secours.

Pour finir, tout le château du roi s'effondre sous le poids de ce feu que nul ne peut arrêter. Canal, le serviteur à qui Médée demande d'expliquer la mort de Créüse dit : « Elle s'est mise à sangloter à hurler, elle courait de tout côté. Comme une folle, appelait au secours la flamme. »¹⁶⁷ Puis il ajoute :

« Mais le feu au lieu de s'éteindre n'en a jailli que plus fort, et le manteau du roi s'est enflammé, et aussi les habits du roi...et voilà que Créon crie, lui aussi hurle affreusement, se jette au sol et appelle ceux de sa cour. »¹⁶⁸

¹⁶⁶ Jean Anouilh, *op. cit.*, p. 356.

¹⁶⁷ Max Rouquette, *op. cit.*, p. 81.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 82.

L'image de ce feu qui décime et détruit, tout comme dans une catastrophe, confirme la réponse inattendue que Médée donne à Canal à la page antérieure : « La flamme de mon venin, qui pourrait l'étouffer ? »¹⁶⁹ Dans la pièce de Willy Kyrklund, Jason qui voulait arrêter Médée dans sa fuite se voit cracher du feu sur le visage. « De la gueule des serpents jaillit du feu. Jason se protège le visage du bras et recule aveuglé en trébuchant. »¹⁷⁰ Si dans certaines versions contemporaines Créüse et son père brûlent sous l'emprise de la puissance du feu provoquée par Médée, chez H. M Koutoukas c'est plutôt Jason qui subit ce préjudice. Elle lui dit avant de commettre son forfait :

« Maintenant Jason, le tour est joué...excepté les flammes qui vont bientôt ravager cet endroit [...] Je mets les flammes pour que la mort puisse rencontrer les morts. Médée sait qu'il ne faut pas pleurer pour des choses comme elles devraient être [...] Médée et la nourrice sont dans les bois. On voit Jason brûlé vif dans les flammes. »¹⁷¹

Par contre avec Anouilh, Médée se laisse mourir dans le feu avec ses enfants. Au regard de l'analyse faite sur les objets sacrés, nous nous permettons de dire que les auteurs contemporains en utilisant les mêmes objets sacrés que leurs prédécesseurs ont su garder l'aspect sacré du mythe de Médée même si, quelquefois, ceux-ci présentent à travers leur mise en scène grotesque des objets. Qu'en est-il à présent des divinités?

¹⁶⁹ Ibid., p. 81.

¹⁷⁰ Willy Kyrklund, *op. cit.*, p. 78. « Ur ormarnas gap sprutar eld. Jason skyddar sitt ansikte med armen och vacklar förblinddar bakåt. » p. 154.

¹⁷¹ Henry-M. Koutoukas, *op. cit.*, p. 15. « Now Jason the circle turns complete...except for the fires that soon envelope this place...Set fires that the dead may meet the dying. Weep not for things are as they should be Medea know.Médée and Nurse are in a wooded place***We see the flames in the distance with Jason burning alive. »

2. Des rites aux divinités

« Pour l'historien des religions, toute manifestation du sacré est de conséquence ; tout rite, tout mythe, toute croyance ou figure divine reflète l'expérience du sacré, et par conséquent implique les notions d'être, de signification et de vérité. »¹⁷²

2.1. Du rite de la magie au fétichisme et à la sorcellerie

Selon le linguiste Emile Benveniste, « l'étymologie du rite vient de *ritus* qui signifie ordre prescrit. Ce terme serait associé à des formes grecques, comme « Artus » qui signifie « ordonnance » ; il renvoie à l'analyse vers l'ordre du cosmos, l'ordre des rapports entre les dieux et les hommes, l'ordre des hommes entre eux »¹⁷³

Si nous tenons compte de cette définition, le rite relève donc de l'ordre religieux, du domaine du sacré. Il est associé à des croyances religieuses dont les représentations expriment la nature des choses sacrées. De ce fait, il s'inscrit dans la vie sociale car faisant partie des habitudes des hommes. Ce qui expliquerait sans doute la multitude des rites dans les religions grecque et romaine.

Cela dit, nous remarquons que dans la vie antique, le rite tenait une place importante dans la vie privée, domestique et politique. Mêlés à tous les actes des hommes, à toutes les circonstances habituelles de son existence, tous les événements de la vie tels que la naissance, le passage de l'enfance à l'âge adulte, le mariage et la mort avaient une dimension rituelle.

Euripide et Sénèque avaient accordé une place importante au rite archaïque dans leur version du mythe de Médée. Bien que ces rituels soient anciens, il n'empêche que la plupart des écrivains contemporains ne cessent de réécrire le mythe en y intégrant toujours ces rituels. A la lumière de ce qui précède, il est nécessaire de souligner que

¹⁷² Mircea Eliade, *histoire des croyances et des idées religieuses/ I De l'âge de la pierre aux mystères d'Eleusis*, Paris, Payot, 1976. p. 7.

¹⁷³ Emile Benveniste cité par Segalen Martine in *Rites et Rituels contemporains*, Nathan, Paris, 1998, p. 8.

l'un des éléments importants du mythe est son aspect rituel.

Comme nous l'avions souligné précédemment, cette référence perpétuelle au rituel chez les anciens a permis, aux écrivains contemporains de lui donner une vision antique afin de ne pas le dénaturer. Duarte Mimoso Ruiz dira justement à ce propos:

« La dramaturgie et le théâtre impliquent les notions de cérémonies et de rituel, le terme « ritus » renvoyant dans l'antiquité aussi bien à des croyances liées au surnaturel qu'à de simples habitudes sociales (comme la représentation théâtrale) et nous devons souligner combien la fable de Médée la magicienne se prête à cette approche rituelle aussi bien dans les poèmes qui lui sont consacrés dès l'antiquité que dans la tragédie. »¹⁷⁴

Il exprime ainsi l'intérêt des cérémonies rituelles dans ce mythe. Au vu de cette réflexion, nous nous rendons compte de la volonté des contemporains de reproduire ces rituels anciens dans leur transposition sans vraiment les supprimer ou y ajouter d'autres éléments quelconques. Cette perspective ouvre un champ de réflexion qui nous paraît intéressant. En effet, étant la petite fille de Hélios, dieu du soleil, Médée s'apparente à une divinité très puissante. Cette parenté peut expliquer le pouvoir qu'elle détient.

Cependant, d'autres écrits disent qu'elle détient ses pouvoirs de sa tante Circé qui est une grande magicienne et prêtresse, d'où son appellation de magicienne et de sorcière qu'elle ne nie d'ailleurs pas dans le récit. Médée, la Colque, est réputée pour sa magie et ses connaissances savantes qui caractérisent quelque peu sa forte personnalité. Dans les différentes pièces que nous étudions, les pouvoirs magiques de Médée sont aussi bien mentionnés car ils sont les constituants essentiels du mythe. Elle utilise les rites de la magie sous plusieurs aspects. Ils servent soit à adorer une divinité, soit à faire de la médecine, soit à aider ou à faire détruire. Nous prendrons les pièces de Kyrklund, Jahn, Pasolini et de Pabe Mongo, dont les exemples sont poignants, pour élucider notre analyse.

¹⁷⁴ Duarte Mimoso Ruiz, *op.cit.*, p. 29.

Comme nous l'avons dit, dans *Médée L'étrangère* de Kyrklund, Médée explique à Jason qu'elle n'a pas continué l'école parce qu'elle était destinée à servir les divinités à Mbongo. Les propos de Médée montrent la place des pratiques occultes et surnaturelles dans ce village. En effet, ses connaissances des mystères cachés tels que, la magie et le fétichisme, font d'elle une personne célèbre et crainte par tout le monde :

« Ici on avait besoin de moi. Je fais de la pluie, bien que ce soit du domaine technique, je soigne l'arbre, c'est moi qui ai taillé cette image. C'est moi qui dis la juste médecine. Quand je dis la médecine ; tout le monde a peur.»¹⁷⁵

L'expression « tout le monde a peur » ici ne signifie pas exactement la crainte au sens large du terme mais plutôt un respect qu'on peut avoir pour quelqu'un. Médée en pratiquant sa médecine, inspire le respect des gens de Mbongo car elle seule a le pouvoir de faire ces pratiques. Dans ce cas précis, la magie de Médée aide d'une certaine façon le peuple de Mbongo à avoir ce dont il a besoin. La magie constitue donc une aide.

De même, elle l'exploite également pour rajeunir. Déjà dans le mythe original, Médée s'était servi de sa magie pour rajeunir Eson, le père de Jason. Mais dans la pièce de Jahn qui explicite mieux ce fait, Médée rajeunit plutôt Jason et leurs enfants. En effet, avec cet auteur, nous avons affaire à une Médée qui, par le pouvoir de sa magie, s'est rendue vieille au détriment de ceux qu'elle aime. La beauté légendaire s'efface par son pouvoir magique. Elle est devenue laide à cause de sa vieillesse. Elle n'hésite pas à souligner à Jason combien de fois elle a dû vieillir à cause de lui :

¹⁷⁵ Willy Kyrklund, *op.cit.*, pp. 42-43. « Jag behövdes här. Jag gör regn. Fast det är ju en teknisk sak. Jag vårdar trädet. Det är jag som har gjort den där bilden. Och det är jag som anför medicinen. När jag anför medicinen blir alla rädda. » p. 118.

« [...] Voici devant vous une femme grasse, grise, noirâtre, voici mes seins, gras et flasques à la fois, le pied bot est assorti à la graisse. Voulez-vous me voir danser, comme tout sur moi ballotte ? »¹⁷⁶

Cette description que Médée fait d'elle-même montre l'état de vieillesse et de laideur dans lequel elle se trouve. Jason, quant à lui, restera éternellement jeune ainsi que leurs fils. Même si cette action la conduit plus tard à sa perte, il n'en demeure pas moins qu'elle pose cet acte par amour. La nourrice comme pour expliquer à Jason le sens de ce sacrifice lui dit :

« Ma maîtresse a perdu sa jeunesse éternelle, et choisi pour elle-même de mourir et de t'aimer, Jason. Elle a donc proféré d'anciennes paroles, d'anciennes formules magiques dans son vieux cœur, en suppliant les dieux de conserver santé, force et jeunesse à celui pour qui elle a sacrifié le service au temple et le salut de son sang. Pour ses enfants, elle ne priait pas moins. Mais vers le soir, elle criait : Jason va venir cette nuit.»¹⁷⁷

Aussi dans l'épisode de la Colchide, n'est-ce pas grâce à ses pouvoirs magiques et à sa ruse que Médée aidera Jason à vaincre le dragon qui gardait la toison d'or ? Il faut souligner que cette toison était un emblème sacré qu'Aiétés et son peuple déifiaient. La perte de celle-ci constituait un danger pour le peuple colque. Cette dernière était si précieuse au roi qu'il ne permettait à personne de la toucher et de savoir comment faire pour la conquérir.

Seule Médée et peut être son frère Absyrte, les enfants de Aiétés pouvaient le savoir. Ce qui explique également la réussite de Médée à l'aide de l'Argonaute même si, pour cela, elle trahit les siens. La magie est aussi perçue le plus souvent à travers l'adoration des divinités auxquelles elle reste attachée. En fait, pendant certains

¹⁷⁶ Hans Henny Jahnn, *op.cit.*, p. 97. « Hier steht das fette, schwärzlich graue Weib, hier, meine Brüste fett und schlaff zugleich. Der Klumpfuß passt zum Fett. Wollt ihr mich tanzen sehn, wie's schwappet an mir? » p. 74.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 30. « Ewige Jugend vergoß meine Herrin, wählt' Tod sich-und Liebe, Jason, zu dir. So sprach sie alte Rede und alte Zaubersprüche pflegte sie im greisen Herzen, die Götter bittehd, Gesundheit, Kraft und Jugend zu bewahrem ihm, dem sie geopfert ihres Tempeldienstes, ihres Blutes Heil. Für ihre Kinder war Fürsorg' nicht kleiner. Dochgegen Abend schrie sie: Jason wird heute kommen.-> p. 23.

sacrifices qui ont pour but de régler le dispositif des rapports qui unit les hommes et les dieux, Médée montre un autre aspect de sa magie.

Ainsi, dans le film de Pasolini, Médée pour se rendre dans le temple où se trouve l'arbre sur lequel la toison d'or est accrochée, procède avec beaucoup d'attention et de dévotion à des rites. Tous les gestes, depuis son habillage par les servantes jusqu'au chemin qu'elle emprunte pour s'y rendre sont réalisés majestueusement. Une fois dans le temple, Médée adore véritablement l'arbre en se prosternant à plusieurs reprises afin de lui adresser une prière.

Dans *Médée l'étrangère* de Kyrklund, celle-ci décrit à Jason les gestes qu'elle accomplit pendant la période des disettes. Le rituel consiste en une offrande que le Chœur décrit comme suit : « le lait et le pain à la lune, le sang de poule et de porc, le dernier bol d'eau versé dans le sable au moment de la sécheresse, le dernier morceau de viande accroché à l'arbre fétiche de Mbongo, la mesure de farine répandue à terre.»¹⁷⁸ Ces offrandes de Médée pourraient être considérées comme des sacrifices sans effusion de sang humain. Ces sacrifices consistent à faire des dons de liquides à la divination tels que le vin, le lait, l'huile ou quelquefois des gâteaux, du pain, des fruits ou du fromage.

Ces rituels étaient plus souples et ne demandaient pas l'immolation d'un être humain. Il pouvait arriver que le sacrifice d'une personne soit demandé. Ces rites étaient très célèbres dans la Grèce antique. Ils étaient plus visibles par exemple dans les cultes à Dionysos et Zeus. Ces rites étaient essentiellement des cérémonies expiatoires. C'est sans doute ce que Pasolini, très attaché à tout ce qui touche au domaine religieux a reproduit dans son film avec la mort sanglante du jeune esclave que Médée exécute devant tout le peuple colque.

¹⁷⁸ Willy Kyrklund, *op.cit.*, pp. 55 -56.

En Afrique, ce genre de rituel qui nécessite le sang d'un animal ou d'un être humain est lié au fétichisme. Le sacrifice destiné au fétiche se présente comme le paroxysme du rite. La cérémonie se déroule suivant de la règle bien établie. Ce rituel permet aux divinités d'avoir plus de puissance.

Pour ce faire, les sacrifices sont souvent sanglants dans la mesure où les divinités demandent souvent du sang humain pour maintenir la cohésion entre l'homme et les dieux. Il est évident que ces objets sacrés qu'on adore réclament des présents et surtout demandent ce qui est coûteux. Catherine Pont Humbert affirme :

« Si l'homme obtient des bénéfices de son fétiche, il en est aussi dépendant et a vis-à-vis de lui des obligations : les fétiches suivent des régimes alimentaires ; il faut les entretenir, leur consacrer des rites, sinon ils dépérissent. Cet entretien entraîne des pratiques de sacrifices et d'offrande. »¹⁷⁹

L'attitude de Médée face à ses divinités s'inscrit dans cette perspective. Nous pouvons dire par ces exemples que la magicienne n'est pas loin des féticheuses africaines à travers toutes les actions qu'elle pose. Cependant, la magie de Médée ne s'arrête pas uniquement à l'action bienfaitrice et sacrificatoire. Elle se perçoit également dans la vengeance puisque les meurtres commis à certaines occasions ne sont plus de l'ordre du sacrifice.

Ainsi Médée la magicienne, qui utilisait son pouvoir pour aider ou adorer les dieux se transforme en une infanticide lorsqu'elle voit ses intérêts menacés. Apprenant le mariage de son époux Jason avec Créüse, Médée abandonnée par son mari, ne sait que faire. La seule façon de sortir de cette épreuve est la vengeance. Par conséquent, elle décide de commettre des crimes irréparables en se faisant aider par les forces de la nature. Il s'agit du soleil son grand-père et les différentes divinités qu'elle a toujours honorées. D'ailleurs Jahnn dira à ce sujet :

¹⁷⁹ Catherine Pont Humbert, *Dictionnaire des symboles, des rites et des croyances*, Paris, Hachette/Pluriel, 1997, p. 208.

« La femme bafouée, victime de l'homme pour lequel elle a tout sacrifié, tenue à l'écart par une civilisation patriarcale, est plus proche de la nature et des grandes forces qui règnent dans l'univers »¹⁸⁰

Il justifie en quelque sorte la réaction de Médée qui n'a que ce moyen pour se protéger et se défendre vis-à-vis de ce qui lui arrive. De par son pouvoir magique, elle sollicite toutes les forces occultes pour nuire.

Chez Pasolini, c'est d'abord en songe que son aïeul le soleil lui indique ce qu'elle doit faire pour sa vengeance. C'est lui qui lui donne l'idée de la parure cachée dans le coffre. En effet, au cours de la seconde vision le soleil attire l'attention de sa petite fille sur cet objet caché :

« Le soleil est à la fenêtre: dans sa silhouette du soleil, on distingue la figure androgyne de l'aïeul infatigable. [...] Sur la pointe des pieds, l'aïeul va vers un coffre en bois, et en continuant à adresser à Médée des clins œil complices, il l'ouvre: il en extrait un grand habit de cérémonie, avec son manteau noir, son scapulaire, ses bijoux et dorures, son jupon blanc. Il se tourne vers Médée avec ce grand habit sur le bras; puis il la regarde et, comme si elle naissait de ses yeux étincelants, une pierre étincelante tombe sur l'étoffe de l'habit et s'y dissout en clignotant. Puis, tendant l'habit à Médée, l'aïeul triomphant s'éloigne vers la fenêtre »¹⁸¹

Cet exemple montre la complicité que Médée a avec son ancêtre. En lui donnant la parure pour la seconde fois, le soleil invite ainsi sa petite fille à l'utiliser à d'autres fins. Elle servira non pas pour ses noces cette fois-ci mais plutôt pour détruire. Ainsi, Médée reproduira tous les gestes qu'elle a vus dans son songe pour ensorceler la parure qu'elle offre à Créüse. Médée qui est la petite fille du soleil a une liaison étroite avec

¹⁸⁰ Hans Henny Jahnn, *op.cit.*, p. 118.

¹⁸¹ Pier Paolo Pasolini, *op. cit.*, p. 87. « Alla finestra c'è il sole: dalla figura del sole si distingue la figura androgena del Nonno instancabile (...) In punta di piedi il Nonno va verso una massiccia cassapanca, e sempre ammiccando verso Medea, l'apre: ne tira fuorinun grande vestito da cerimonia, col suo manto nero, la sua pazienza, i suoi ori, la sua sottoveste bianca. Si volta verso Medea reggendo il grande vestito sulle braccia; poi lo guarda, e come formandosi dai suoi occhi sfavillanti, una pietra sfavillante cade sulla stoffa del vestito, e, lampeggiando, vi si scioglie. Quindi il Nonno, trionfante, tende il vestito a Medea: e si allontana verso la finestra.» p. 72.

lui¹⁸². Dès lors, nous comprenons l'intervention de celui-ci dans la révolte de Médée.

Toutefois, le songe prémonitoire semble être un mystère, ce qui nous autorise à qualifier son acte de surnaturel, dans la mesure où l'appliquant dans la réalité, elle arrive à assouvir sa soif de vengeance. Ce mystère résulte des connaissances occultes en matière de magie que possède Médée. Ce qui fait d'elle, un personnage ni malfaisant ni bienfaisant : c'est la nature et ses exigences qui rendent Médée magicienne ou sorcière. Face au désespoir, à l'humiliation que lui fait subir Jason et à l'oppression de Créon qui lui intime de quitter la Corinthe, Médée devient plus maléfique que jamais. Mais il est important de souligner aussi que cette vengeance a été possible grâce à son imagination et à sa ruse. Car sans la tromperie, elle n'aurait pas pu mettre en pratique les recommandations de son ancêtre, le soleil. Sa force de persuasion lui permet de convaincre Créon de la laisser pendant un jour sur le territoire corinthien. Grâce à cela, elle met en œuvre sa magie meurtrière.

Tout comme Euripide, Pasolini et les autres auteurs contemporains mettent en exergue le fruit de l'imagination de Médée qui consiste en la ruse. Nous convenons ainsi avec l'idée de Mimoso Ruiz quand il dit :

« La magie de Médée consiste chez Euripide en une sophia, en un savoir qui repose sur une intelligence rusée (métis) cette sophia met en jeu les notions de dolos (tromperie) et de méchànema (machination). »¹⁸³

La ruse est aussi perçue dans la *Médée* de Rouquette. Par son pouvoir magique et sa ruse, Médée brave tout ce qui pourrait lui nuire. La nourrice qui est affectueusement appelé la vieille dit en effet :

« Elle défie le malheur. Elle nargue le mal. Un sang d'enfer la brûle au ventre. Elle a toujours vaincu; quel qu'en soit le prix, la ruse, le

¹⁸² Voir Paul Decharme, *Mythologie de la Grèce antique* [1878], Paris, Garnier, 1884, pp. 608, 611, 612, 613 ; René Roux, *Le problème des Argonautes*, pp. 41-42.

¹⁸³ Duarte Mimoso Ruiz, *op. cit.*, p. 82.

mensonge, la vengeance, un bonheur acquis à coup de vies tranchées ;
traite de son père ; Dieu la garde. »¹⁸⁴

Aussi reconnaissant son pouvoir, elle n'hésite pas à dire au roi Créon qui l'accuse de sorcière qu'elle a appris le pardon et qu'elle est inoffensive. Elle va jusqu'à lui dire : « Je ne suis plus rien, la sorcière est morte. Ses mains ne sont plus vertes des sucs ni des poisons. »¹⁸⁵

Cependant avec Pabe Mongo, nous avons une autre vision de la sorcellerie. Il met en œuvre les rudiments traditionnels de la sorcellerie tels qu'utilisés en Afrique. En effet, contrairement aux autres, cet auteur présente une Médée (Miriam) qui à la place de la parure empoisonnée, réussie plutôt à recueillir le sang de Bidja (Jason) dans unealebasse dite magique pour se venger contre ce dernier de l'avoir abandonnée. Elle est traitée de sorcière par sa belle mère qui ne comprend pas le fait que le sang de son fils soit enterré sous l'arbre justicier dans le village de Miriam. Pour conjurer ce sort, elle décide d'aller voir le devin ou le féticheur du village :

« Elle veut te tuer ! Ou ooo zambè (...) que faire, mes aïeux ? je vais courir chez le grand divin Minkan et lui demander conseil. Il faut qu'il le sauve. »¹⁸⁶

Le mot "Zambè" est une exclamation, doublée d'un étonnement. Il signifie en langue camerounaise Beti « Dieu » Cette exclamation correspond en langue française " ô mon dieu". Elle revient de chez le devin toute joyeuse parce qu'elle a réussi à avoir l'antidote pour la survie de son fils. Avec l'aide du devin, comme Médée avec son aïeul le soleil, la mère de Bidja récupère également le sang de Miriam pour le mettre dans une deuxièmealebasse magique. D'où *La guerre desalebasses* le titre de la pièce de Pabé Mongo.

¹⁸⁴ Max Rouquette, *op. cit.*, p. 24.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 35.

¹⁸⁶ Mongo Pabe, *op. cit.*, acte I, scène 7, p. 32.

Grâce au devin et féticheur du village qu'elle voit en cachette, Mentouga la mère de Bidja sauve son fils même si à la fin de la pièce il l'accuse de meurtrière. L'acte qu'elle pose est certes troublant mais ce sont des pratiques fréquentes en Afrique noire, ce que Pont Humbert explique dans ces termes :

« La divination traditionnelle de l'Afrique noire ne prétend pas offrir une connaissance anticipée de l'avenir, mais fournir des informations sur des données qui échappent normalement à la perception des hommes. On en attend essentiellement des révélations sur les agents et forces qui gouvernent, dans le secret, l'articulation des événements. On va voir un devin pour savoir comment contrecarrer tel ou tel fait fâcheux ou favoriser l'apparition encore incertaine d'un événement heureux. »¹⁸⁷

Cette analyse nous aura permis de montrer les différents rituels auxquels Médée s'adonne. Cependant que représentent les meurtres sanglants qu'elle commet ? Quelle est leur valeur ?

2.2. L'usage de la violence dans le rituel

Toutes les descriptions faites autour des actions posées par Médée, montrent une certaine violence dans le mythe. En effet, force est de constater que tout au long de l'histoire de Médée se dessine une cruauté très intense.

Le mythe de Médée chez les écrivains antiques comme chez les modernes, commence et se termine sur une scène de violence. On est donc en présence d'un exemple de reproduction. La violence est non seulement perçue dans les propos mais aussi dans les actes. Cela montre la place prépondérante qu'elle occupe dans le mythe. Nous en avons pour preuve les différents meurtres violents perpétrés, qu'ils soient rituels ou non.

¹⁸⁷ Catherine Pont Humbert, *Dictionnaire des symboles, des rites et des croyances* Paris, Hachette/Pluriel, 1997, pp. 145-146.

Médée n'hésite en aucun cas à faire du mal ou à tuer quand il s'agit de défendre ses intérêts où ceux de son peuple. Elle montre ainsi son caractère de femme inébranlable vis-à-vis de tous ceux qui l'entourent. Les écrivains contemporains se servent de cet aspect de leurs prédécesseurs puisqu'ils mettent aussi en exergue cette vision monstrueuse du mythe.

Le premier acte de violence dans *la Médée* de Pasolini se situe au cours du sacrifice rituel colque, pendant lequel un jeune esclave est tué puis démembré par le peuple. L'évocation de ce sacrifice dans le film vient comme pour insister sur le caractère troublant de la violence :

« Un petit fleuve sublime court au fond d'une fissure dans cette terre bouleversée, à laquelle l'érosion des eaux et les secousses des tremblements de terre ont donné une allure spectaculaire ; la procession arrive jusqu'aux bergers de boue sèche de ce fleuve. C'est là, après de méticuleux rites de purification présidés par Médée, qu'on procède au sacrifice humain. Médée tue d'un coup de couteau le jeune garçon choisi pour le sacrifice. Puis d'autres prêtres se jettent sur le corps encore chaud et le démembrant. Les morceaux de corps sont confiés à plusieurs groupes de jeunes gens, garçons et filles, qui les emportent de part et d'autre, là où, entre l'ocre et le rose des hautes flèches de roche, verdoie la campagne. »¹⁸⁸

Cette attitude des prêtres qui consiste à se "jeter" sur le corps inerte mais encore chaud de ce jeune esclave tué brutalement montre à quel point la violence est atroce dans le récit. Ce sacrifice est fait pour assurer la survie de la communauté. Ce rituel agraire qui consiste à répandre le sang et le corps démembré du jeune esclave dans les champs, sert de cérémonie agricole afin que les récoltes soient bonnes. Le but premier

¹⁸⁸ Pier Paolo Pasolini, *op. cit.*, p. 42. «Un piccolo sublime fiume, scorre in fondo a una fenditura di quella terra sconvolta, resa scenografica dall'erosione delle acque e dai tremoti dei terremoti; alle rive di fango secco di questo fiume, giunge la processione. Qui dopo meticolosi riti di purificazione, presieduti da Medea, si procede al sacrificio umano. Medea uccide con un colpo di coltello il ragazzo scelto per il sacrificio. Poi altri sacerdoti si gettano su quel corpo ancora caldo, e lo smembrano. I pezzi del corpo vengono affidati a vari gruppi di giovani e ragazze, che li portano qua e là, dove verdeggia, tra l'ocra e il rosa delle cuspidi rocciose, la campagna.» p. 34.

est de régénérer le monde réel. D'ailleurs cette pratique que Roger Caillois souligne :

« En renaissant , en se retremant dans cette éternité toujours actuelle comme dans une fontaine de jouvence aux eaux toujours vives qu'il a la chance de se rajeunir et de retrouver la plénitude de vie et de robustesse qui lui permettra d'affronter le temps pour le un nouveau cycle. »¹⁸⁹

Il existe un rapport troublant entre la violence et la bonne récolte car ce sacrifice agraire se veut fertilisant. Souvent, pour rappeler l'origine, les rites se font souvent dans l'excès, la violence et la frénésie. Comme le souligne René Girard, le sacrifice doit être plus implicitement compris comme un moyens de substituer et de concentrer la violence sur un seul individu. Dès lors, nous comprenons mieux, toute la cérémonie qui se fait autour de la mort du jeune Colque.

De même que celle de l'esclave colque, la mort d'Absyrte est tragique. Médée pour échapper aux soldats de son père qui les poursuivaient dans leur fuite vers la Corinthe, tue son frère à l'aide d'une hache. Elle le démembré et jette ses restes dans la mer. Le père voyant son fils ainsi démembré et ensanglanté arrête toute poursuite et demande qu'on retire les restes de son fils de l'eau. A travers cette mort violente d'Absyrte, dont le corps est dépecé puis jeté dans la mer par Médée, Jahnn rappelle un autre mythe fondateur qui est celui d'Isis et Osiris. A ce propos, Duarte Mimoso-Ruiz, qui fait allusion à ce rituel, souligne :

« La Médée de Jahnn parle ainsi du morcellement du corps d'Absyrte, dont les membres sont recueillis par son père. Les relations existant entre Absyrte et Médée, chez Jahnn, se rapprochent du filmrituel de la mort d'Osiris, dont les membres furent dépecés par Set Typhon et jetés dans le Nil puis rassemblés par Isis. »¹⁹⁰

Médée comme atteinte d'une folie soudaine massacre son frère Absyrte qui est également le petit fils du soleil. On comparerait cet acte cruel à un rite. Les phrases suivantes insistent sur le caractère violent de son acte :

¹⁸⁹ Roger Caillois, *L'homme et le sacré* [1939], Paris, Gallimard, 1950, p. 136.

¹⁹⁰ Duarte Mimoso Ruiz, *op. cit.* , p. 98.

« [...] Elle lui arrachait le cœur. Et le jeta dans la mer verte, qui alors se transmua en sang et s'apaisa. Elle coupa ses mains et les découpa doigt après doigt, et jeta les morceaux dans la mer rouge, coagulée. Et coupa les pieds du tronc mort et les découpa orteil après orteil, et coupa, découpa, le décapita, arracha la langue, coupa les oreilles, nez, menton et arracha les yeux de ce cadavre, jeta les morceaux dans la mer. Et toutes les douces entrailles, elle les arracha du ventre, les découpa, les jeta à la mer. Jeta ce qui naguère la ravissait, déchiré, dans les flots. Ce qui restait de ce corps étripé, Médée le disséqua, os après os, ne laissant rien entier. »¹⁹¹

La scène de violence se perçoit également dans la mort de Pélias qui a été dépecé par ses filles sous les conseils de Médée qui leur a promis de le rajeunir. En effet, pour venger Jason de Pélias son oncle, elle met en place ce stratagème machiavélique pour le tuer : crime qu'elle réussit parfaitement à mettre en œuvre grâce à sa ruse.

Cependant, il est nécessaire de remarquer que la violence ne s'exprime pas uniquement à travers les meurtres que nous venons de souligner. Il y a également des faits tragiques tels que l'aveuglement sanglant du messager venu annoncer le mariage de Jason et Créüse dans la *Médée* de Jahnn :

« A présent tu désignes tes yeux, ces menteurs, comme coupables. Arrachez-les lui ! Même s'ils annonçaient la vérité. Celui qui voit l'adultère de Jason doit devenir aveugle. Je dis encore : chaque syllabe de ce misérable est un mensonge ; il ne vient pas du palais ! La fille de roi dont il parle est une putain du port, richement parée, et son Jason un goujat pris de vin. Renvoyer-le, aveugle. »¹⁹²

Le serviteur de Médée qui a accompagné le messager explique à sa maîtresse la

¹⁹¹ Hans Henny Jahnn, *op. cit.*, p. 74. « Und schnitt das Herz ihm aus. Und warf es in das grüne Meer, das jetzt in Blut sich wandelte und stille wurde. Und schnitt vom Rumpf die Hände und spaltete sie nach der Zahl der Finger und warf die Stücke ins rotgeronnene Meer [...]. Was übrig blieb vom ausgeweideten Leib, Zerschnitt Medea nach der Knochen Zahl, daß ganz nichts blieb.» pp. 57.58.

scène qu'il a vue et qui est la suivante. « Il geignit, cria, il n'abjura pas. Aveugle, défiguré, dégoulinant de sang, se tordant de douleur, tâtonnant dans le vide, il proféra, avec peine, ces paroles : Ces yeux ont vu, mes yeux maudits ont vu, âme perdue de messager, tes yeux ont vu. Et tu ne t'es pas rebellé. »¹⁹³

Cette description des yeux ensanglantés du messager vient accentuer l'intensité de la cruauté dont Médée est l'auteur. Les verbes « arracher », « découper », « dépecer », « poignarder », amplifient la violence et la cruauté dans le mythe. Ces exemples de violence chez les écrivains contemporains nous donnent une idée du caractère fougueux de Médée et de la cruauté qui se dégage du mythe. C'est ce constat que fait Mimoso Ruiz dans *Médée antique et moderne*, quand il dit :

« Les auteurs soulignent [...] la cruauté qui se dégage du mythe de Médée. La nourrice d'Euripide souhaitait qu'il existât une musique capable d'apaiser les mortels; or, toute la tragédie souligne ironiquement, au contraire, la cruauté. A l'époque moderne, cette cruauté n'est pas seulement, comme le dit Arnaud « synonyme de sang versé » mais relève d'une conscience, d'une soumission à la nécessité et nous est révélée à travers plusieurs courants littéraires. »¹⁹⁴

Les auteurs contemporains dans leur réécriture du mythe accentuent l'idée de violence et de cruauté. Ils respectent ainsi l'une des caractéristiques de la dramaturgie qui crée la catharsis, ce qui augmente la tragédie dans le mythe de Médée. Cependant, si la cruauté est aussi intense dans le mythe, quelle sera alors la place des divinités ?

¹⁹² Ibid., pp. 47-48. « Gesehen hab ich Jason heftiges Gebaren, verzückt entrückte Blicke, ja, auch küssen und umarmen ihn das königskind. Verliebt ist dein Gemahl. Darob vergräß er andre Pflichten ganz.[...] Jetzt hast du deine Augen mir genannt die lügenden, als Schuldige. Reißt sie ihm aus! Und wären sie der Wahrheit Kündler. Erblinden muß, wer Jasons Ehebruch erschaut. Noch sprech ich: Falsch ist jede Silbe des Elenden: Der Burg entstiegen ist er nicht! Die Königstochter, die er meint, war eine stark geputzte Hafenhure, sein Jason ein in Trunksucht blühnder Lümmel. Geblendet laß ihn ziehn. » pp. 37-38.

¹⁹³ Ibid., p.51. «Er wimmerte, er schrie, er widerrief nicht. Erblindet und entstellt, blutüberströmt die Wangen, vor Schmerz sich windend, zielloß tappend wand sich's aus ihm: Die Augen sahen, verfluchte meine Augen, Sahen, verlorne Botenseele, deine Augen sahen. Und nicht ein Meutrer wurdest du. » p. 40.

¹⁹⁴ Duarte Mimoso Ruiz, *op. cit.*, p. 116.

2.3. Pluralité des divinités chez les contemporains

De même qu'Euripide et Sénèque évoquaient la présence des divinités solaire et stellaire dans le mythe de Médée, les écrivains contemporains également dans leur réécriture de ce mythe, mettent en exergue la pluralité de ces mêmes divinités. En effet, le soleil tient une place prépondérante dans la vie de Médée qui est d'ailleurs sa petite fille. Tous les cultes et rites qui se font dans la Colchide sont liés à lui.

Dans la transposition des écrivains contemporains, nous constatons l'omniprésence du soleil qui représente en même temps le dieu de la fécondité de la terre et de la mort. Tel est le cas de la Médée de Pasolini dans laquelle Médée sacrifie le jeune esclave au nom de la divinité solaire. Ce sacrifice avait pour but de régénérer la terre pour que celle-ci produise en abondance. Médée qui croit fortement au sacré, garde une entière disposition en ces dieux. La preuve en est qu'elle « officie et célèbre le rite, muette, intensément concentrée, ravie, sûre d'elle et de sa religion, etc. »¹⁹⁵

Pasolini qualifie ce rite de mythe solaire dont le caractère est l'ambivalence. Car le soleil qui se couche préfigure la descente dans le royaume des morts et lorsqu'il reparaît, il préfigure la résurrection. Outre cet aspect, il faut dire que le soleil apparaissait à chaque moment difficile et décisif pour Médée. Tout d'abord, quand Jason fait son entrée en Colchide, Médée ne comprenant pas ce qui lui arrivait se précipite vers le temple pour prier seule le soleil : « Je dois aller prier le soleil, roi des mort »¹⁹⁶ Pour Médée, seul le soleil peut répondre à ses attentes. Ensuite quand elle se sent acculée à Corinthe par Créon et son peuple, c'est au soleil qu'elle fait encore appel. Celui-ci la console en songe et fait sortir de son coffre noir la parure qu'il lui avait offerte pour qu'elle s'en serve pour sa vengeance. Le soleil présidera donc à la mort de Créüse et de Créon. Après sa vengeance, c'est le char d'Hélios qui permet à Médée de s'enfuir.

Faut-il remarquer par ailleurs que les contemporains instaurent un nouveau

¹⁹⁵ Pier Paolo Pasolini, *op. cit.*, p. 39. «Il rito celebrato e officiato da Medea, muta, intenta, rapita, sicura di sé e della sua religione, ecc.» p. 31.

rapport au divin. La désacralisation est omniprésente. Chez Koutoukas par exemple, Médée se sentant incomprise des dieux et devant leur passivité, leur inaction décide de prendre leur place : « Les dieux savent exactement ce que je suis en train de faire. Désormais, je défendrai l'honneur là où l'omnipotence échoue. »¹⁹⁷ Face à l'incompréhension divine, Médée se tourne vers d'autres croyances. Dans ce cas, les étoiles prendront la place de son aïeul le soleil. Cela dit, Médée prendra à témoin les étoiles qui seront ses alliées. Elle n'hésitera pas à dire comme pour justifier son acte: « Peut être que les étoiles me comprendront. »¹⁹⁸ A la fin de la pièce, Médée s'élève vers une constellation de la vierge. La nourrice dit à ce propos: « Il était écrit que seules les étoiles peuvent comprendre. »¹⁹⁹

Jean Anouilh, met en scène une Médée désespérée se tournant vers les puissances des ténèbres pour invoquer Satan. Quant à Kyrklund, il se réfère aux rites africains. Médée non seulement se confie à l'arbre qu'elle a toujours adoré, mais aussi au serpent qui en est le gardien. Divinité dans de nombreuses traditions et civilisations, le serpent considéré comme l'ancêtre mythique, intervient souvent dans les récits de la création. Il constitue, pour certains peuples, une force inégalable et inébranlable de par son pouvoir. Ainsi, Médée qui met sa foi dans les pouvoirs du serpent mythique lui demande de ne pas l'oublier et de la protéger partout où elle ira :

« Adieu, grand serpent, gardien de l'arbre. Toi qui dors dans ton trou dans la terre. N'oublie pas Médée. N'oublie pas comme je te berçais et comme je te caressais. Souviens-toi comme je te donnais à manger. Souviens-toi. Je t'apportais d'appétissantes petites souris. Des petites souris gémissantes pendues à leurs queues. Souviens-toi, ne m'oublie pas. Et si une fois, grand serpent, je suis en danger, où que je sois dans le monde, tu viendras à mon aide. Tu viendras avec ta sœur aveugle, elle qui veut voir le monde. Alors tous deux vous viendrez à mon aide,

¹⁹⁶ Ibid., p. 52. « Devo andare a pregare il Sole dei Morti » p. 42.

¹⁹⁷ Henry-M. Koutoukas, *op. cit.*, pp. 15 -16. «The gods know exactly what I'm doing [...] Yet I will defend honor where omnipotence fails. »

¹⁹⁸ Ibid., p. 16. «Perhaps the stars will understand. »

¹⁹⁹ Ibid., p. 17. «For it is written that only the stars can understand.

et me défendrez de votre venin. Vous viendrez à l'aide de Médée en péril.»²⁰⁰

Etant dans un espace africain qui a toujours gardé les traditions et les divinités anciennes, Médée fait appel ici à une autre divinité qui est un animal : le serpent, qui symbolise une divinité protectrice en Afrique. Il intervient dans la fertilité et garantit une meilleure condition de vie.

En attribuant au serpent le rôle d'une divinité, Kyrklund semble perpétuer les anciennes divinités cosmiques telles le serpent qui existait depuis la nuit des temps. En effet, cet animal était un dieu qui animait et maintenait la vie ainsi que la mort :

Le serpent est un des plus importants archétypes de l'âme humaine [...] il est la dialectique matérielle de la vie et de la mort, la mort qui sort de la vie et la vie qui sort de la mort.²⁰¹

Il peut être également le dieu de fertilité qui donne le bonheur autour de lui, mais aussi et surtout l'animal qui cause la mort par sa morsure. Aujourd'hui encore il est démontré dans certaines régions du Bénin notamment que le serpent est élevé au statut de divinité et fait l'objet d'un culte comme dans la *Médée* de Kyrklund. Le serpent est divinisé parce qu'il représente justement le dieu de la force, de la puissance, de la

²⁰⁰ Willy Kyrklund, *op.cit.*,p .49. « Farväl orm, stora orm, trädvakterska, du som sover i ditt håll i jorden. Glöm inte Medea. Minns hur jag brukade vagga dig och smeka dig, minns hur jag brukade mata dig, alla gånger som jag har kommit till dig med små läckra möss, små pipande möss hängande i svansen. Du glömmer mig inte. Och om jag en gång kommer i nöd; stora orm, då kommer du till min hjälp var jag än är i världen, då kommer du och din blinda syster , hon som vill se världen, då kommer ni båda och hjälper mig och värnar mig med er etter, hjälper Medea som är i nöd.»

fertilité, ce qui explique que les femmes stériles n'hésitent pas à le vénérer pour avoir par son biais, des enfants. Dans les rites qui lui sont consacrés par exemple, de belles jeunes filles lui sont consacrées. Nous comprenons dès lors, la place importante que cette divinité occupe dans la tragédie de cet auteur finlandais qui tient à perpétuer la culture africaine et ses traditions.

Comme on le constate, il y a une multitude de divinités dans le mythe de Médée qui change selon l'espace et les cultures dans lesquels baigne la Médée moderne. Les écrivains contemporains les ont adaptées à leur époque. Quoi qu'il en soit, qu'elle soit antique ou moderne, Médée est toujours entourée de divinités qui constituent sa force.

2.4. Le culte de la terre dans la vision moderne

La terre est une source d'énergie qui confère au monde toute sa puissance et sa vigueur. Elle est ce qui crée et donne la vie. Ainsi, elle représente pour de nombreux peuples un paysage habité par l'esprit des ancêtres. La terre correspond de ce fait à un centre spirituel car souvent prise comme le centre du monde par plusieurs traditions et générations. Comme le remarque Pont Humbert :

²⁰¹ Voir *le Dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires*, Paris, Ed. Fernand Nathan, 1978. pp. 165-166. Le serpent est un animal sacré dans toutes les mythologies, de l'Orient et de l'Occident. Le serpent tire sa longue histoire dans la tradition et la littérature, d'un symbolisme particulièrement riche, pour ne pas dire contradictoire : C'est à la fois le témoin d'une régénérescence (l'animal qui fait « peau neuve », la forme visible de la fécondité, le compagnon souterrain des ancêtres. Le serpent est souvent dans les récits mythologiques l'attribut des déesses. Par exemples Isis, femme du dieu égyptien Osiris est représentée le front orné d'un serpent sacré, l'Uræus, symbole de sagesse et de vie sagesse et de vie. Les divinités grecques Cybèle et Déméter, comme la déesse crétoise ont également pour attribut le serpent. Il est cependant le symbole de vie et de mort, principe spirituel et puissance des ténèbres, avaleur et avalé, le serpent est dans la genèse (3, 1-15) à la fois ce qui détruit l'harmonie paradisiaque en induisant Eve en tentation et l'initiateur au savoir, nouvelle forme d'harmonie. De la même façon, la pensée grecque, comme la pensée égyptienne, distingue dans le serpent l'artisan d'un retour du monde au chaos et l'être vivifiant le fécondateur de l'esprit. Aussi, dans l'antiquité et dans le cadre de la tradition, ésotérique, le serpent est-il considéré comme un facteur d'harmonie.

« La terre est la mère des chaos primordiaux dont chaque manifestation (fleuve, arbre, montagne, animaux, plante etc.) est une émanation de la puissance créatrice, qui peuple les mythes de création. »²⁰²

Elle est, pour ainsi dire, une mère universelle, une mère des dieux symbolisant la création, la fécondité et la protection des êtres humains. Il est répandu dans certaines croyances que les enfants étaient autrefois enfantés par la terre. Ce qui crée une situation de dépendance des hommes vis à vis d'elle. A ce propos, Mircea Eliade fait remarquer que :

« Ce souvenir obscur d'une préexistence dans le sein de la terre a eu des conséquences considérables : Il crée chez l'homme un sentiment de parenté cosmique avec son milieu et son environnement. »²⁰³

D'où ce perpétuel retour de l'homme à la terre qui l'a vu naître et grandir. Cette vision des choses vient du fait que celle-ci dégage des forces qui échappent à l'entendement humain. Au regard de ce qui précède, les humains se tournent vers la terre pour obtenir ce dont ils ont besoin dans leur vie. La terre est devenue une sorte de divinité dont l'homme ne peut se passer. Ce culte de la terre est répété dans le mythe de Médée car celle-ci, soucieuse de tout ce qui relève de la tradition, met tout en œuvre pour son bien-être et celui de son peuple. Les écrivains contemporains, tout comme l'ont fait d'ailleurs leurs prédécesseurs, mettent un accent particulier sur cet aspect du culte.

Le peuple colque, étant conscient de la puissance de la Terre, lui voue une totale confiance au point de lui faire des sacrifices pour la prospérité du peuple et surtout pour la réussite des cultures agricoles. Cela explique dans la *Médée* de Pasolini le sacrifice du jeune esclave en plein milieu de la foule et surtout la dispersion de son sang dans les champs et l'enfouissement de son corps démembré dans la Terre qui sans doute réclamait ce sacrifice pour la fertilité du sol. Le culte de la terre relève d'une culture paysanne voire archaïque, une religion à laquelle Médée est beaucoup attachée.

²⁰² Catherine Pont Humbert, *Dictionnaire des symboles, des rites et des croyances*, Paris, Hachette/Pluriel, 1997 pp. 395.

Celui-ci caractérise la fécondité bienfaitrice. Ce symbole du centre que constitue le culte agraire permet à Médée et aux siens d'établir un lien solide avec lui car d'après Pont Humbert:

« La terre régie par des force qui échappent à l'homme est le support de médiation obligatoire avec l'au-delà en ce sens que l'homme possède avec la terre nourricière un lien de dépendance tel qu'il doit, d'une part invoquer les forces bénéfiques pour assurer sa subsistance et, d'autre part déchiffrer les signes qui s'y expriment. Les procédures rituelles, plus ou moins magiques, qui s'y emploient constituent une des invariations universelles les plus fortes. »²⁰⁴

Si le culte de la terre permet ainsi à Médée de déchiffrer certains événements de la nature il va sans dire qu'il est normal et précieux que celle-ci l'invoque partout où elle se trouve. Duarte Mimoso Ruiz constate dans son étude :

« Le soleil est invoqué en même temps que la terre. Médée en effet s'adresse conjointement à la terre et au soleil, lorsqu'elle se trouve sur l'île près d'Iolcos. »²⁰⁵

Médée fait appel à la terre dans cette région étrangère pour elle parce qu'elle avait perdu tout repère pouvant l'aider à s'identifier parmi Jason et ses compagnons qui n'avaient aucune considération pour ces rituels. La terre constitue ainsi pour cette héroïne une divinité de même que son ancêtre le soleil.

En définitive, nous pouvons dire que les écrivains contemporains n'ignorent pas dans leur réécriture du mythe le culte de la terre qui est un élément essentiel dans la vie de Médée et par ricochet dans la vie de tout être humain. La capacité de donner la vie explique son importance. Cette régénérescence est bien visible dans le phénomène de l'arbre qui meurt mais qui par la semence caché dans le sol amène sa renaissance; d'où cette allusion cyclique de la terre qui ne meurt jamais.

²⁰³ Mircea Eliade, *mythes, rêves, et mystères*, Paris, Gallimard collection folio, 1957, p. 34.

²⁰⁴ Catherine Pont Humbert, *op. cit.*, pp. 396.

²⁰⁵ Duarte Mimoso-Ruiz, *op. cit.*, p. 128.

3. Conclusion partielle

L'analyse des objets sacralisés et des divinités nous aura permis de montrer que dans les versions contemporaines, le sacré tient une place aussi importante que dans les versions antiques. Cependant, contrairement aux anciens qui condamnaient et dénonçaient les actions magiques de Médée, les contemporains, eux, expliquent quelque peu le rôle de cet attachement à une croyance au sacré, inconnue et étrange.

Pour eux, en effet, si Médée transforme sa magie bienfaitrice en magie noire ou exerce des actes et des pratiques de sorcellerie, c'est bien parce qu'elle a été poussée par les Corinthiens qui la traitaient comme une barbare et une étrangère. Face à Jason qui l'abandonne après plusieurs années au détriment de Créüse et aussi face au roi Créon qui lui demande de quitter son pays, Médée se sert de la magie à la fois pour se protéger et se venger. Cela apparaît comme la seule alternative qui puisse l'extirper de la haine de ses bourreaux. Elle n'hésite pas à s'en servir en invoquant les divinités qui l'ont toujours protégée. Ainsi, les écrivains contemporains ne condamnent-ils pas la Médée magicienne, mais au contraire la consacrent et la célèbrent. Aussi, est-il nécessaire d'ajouter aux rites et aux divinités, le temps et l'espace qui semblent être important dans toutes les actions que pose Médée.

Chapitre III : Espace et temps : deux modalités de réappropriation ?

L'espace est le champ dans lequel se situent la volonté et l'action humaine. Il est pour reprendre les termes de Lévy Leboyer, « une réserve de buts haïssables ou désirables »²⁰⁶ Dans le domaine littéraire ou romanesque, il constitue l'environnement, la localisation, le cadre bien déterminé où naît toute histoire. De ce point de vue, il caractérise l'élément fondamental dans l'élaboration d'une œuvre romanesque et théâtrale. C'est cette particularité qui est mise en relief par Goldenstein quand il dit :

« L'espace romanesque est un discours spécial qui fournit des renseignements sur le lieu où se situe la séquence, les objets qui entourent le héros, la toile de fond sur laquelle se détache l'intrigue. »²⁰⁷

Il constitue alors comme le souligne Weisgerber une « des matières premières de la texture romanesque. Il est intimement lié non seulement "au point de vue" mais encore au temps de l'intrigue, ainsi qu'à une foule de problèmes stylistiques, psychologiques, thématiques qui, sans posséder de qualités spatiales à l'origine, en acquièrent en littérature comme dans le langage quotidien. »²⁰⁸

Cette assertion montre l'importance de l'espace dans une oeuvre. Bertrand Westphal conforte cette idée lorsqu'il fait remarquer que: « l'espace transposé en littérature influe sur la représentation de l'espace dit réel (référentiel), sur cet espace souche dont il activera certaines virtualités ignorées jusque-là, ou réorientera la lecture. »²⁰⁹

²⁰⁶ C Lévy Leboyer, *Psychologie et environnement*, Paris, P.U.F 1980, p. 17.

²⁰⁷ Jean Pierre Goldenstein, *Pour lire le roman*, Paris, Duculot, 1989, p. 55.

²⁰⁸ Weisgerber, *l'espace romanesque*, Lausanne, l'âge d'homme, 1978, p. 18.

²⁰⁹ Bertrand Westphal, *la géocritique : mode et emploi*, Limoges, PULIM, 2000, p. 21.

Le temps, quant à lui, est une notion fondamentale définie comme un milieu dans lequel se succèdent les événements et considéré souvent comme une force agissante sur le monde des êtres. Il permet de cerner l'individu autant du point de vue physique que moral. Comme le souligne Jean Pucelle :

«Le temps est l'objet d'une expérience : mais cette expérience est saisie à plusieurs niveaux, sous différents aspects ; le temps scande notre vie, il est la loi de la vie et de la mort. »²¹⁰

Le temps est, pour ainsi dire, l'élément qui ponctue la vie d'un être humain. Toutes les actions et les événements de la vie quotidienne se déroulent dans un temps bien déterminé. Il permet donc de situer les hommes et les individus. Dans le domaine littéraire, il répond à plusieurs typologies. Selon Genette il « occupe une place importante dans l'architecture générale de la narration puisqu'elle définit son rythme et fixe la nature du discours. »²¹¹ Le temps est l'un des matériaux essentiels dont dispose le romancier. Il se présente comme un élément multiforme puisqu'il est à la fois instant et durée, écoulement et réversibilité, ralentissement et mobilité à divers stades de la narration. Il permet aux lecteurs de se situer par rapport au texte qui leur est présenté. Dans cette partie nous essayerons d'illustrer tous les temps et espaces qui surgissent dans la réactualisation du mythe avant d'arriver aux éléments qui permettent à Médée de rentrer dans son apothéose : la réappropriation de son statut de prêtresse et de princesse.

²¹⁰ Jean Pucelle, *Le temps Initiation philosophique*, Paris, P.U.F, 1962, p. 3.

²¹¹ Gérard Genette, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972, p. 74.

1. L'espace

Le mythe de Médée se déroule dans des espaces bien délimités et bien précis. A travers les différents lieux qui nous sont présentés dans le récit, nous déterminerons les différents espaces dans lesquels le personnage de Médée évolue. Mais nous mettrons plus l'accent sur les espaces sacrés et profanes afin de comprendre l'univers et les actions posées par Médée.

1.1. Les différents espaces théâtraux et mythiques présentés dans l'œuvre

Le mythe de Médée présente une pluralité d'espaces dans lesquels évoluent les personnes. En effet, ce mythe regroupait déjà chez les anciens, Euripide et Sénèque, de nombreux lieux tels que la Colchide, Iolcos, Corinthe et Athènes. Avec les contemporains, nous avons également l'éclatement des espaces mais ceux-ci se différencient quelque peu avec l'intégration de nouveaux lieux comme M'bongo, le Cameroun, la Malaisie, la Colchide, Iolcos et Corinthe. Athènes n'est pas représentée chez ces derniers puisque l'épisode de Egée qui promet de recueillir Médée après les différents meurtres ne se trouve pas dans leur transposition. L'histoire de Médée s'arrête donc à Corinthe et plus tard dans cet espace mythique où elle s'envole. Cependant, dans la représentation du mythe, deux espaces essentiels nous sont présentés : ce sont les espaces théâtraux et mythiques. Dans cette étude, nous montrerons comment le lecteur ou le spectateur se rend compte de l'espace qui lui est présenté. Mais avant, il paraît important de définir ces deux espaces pour mieux comprendre leurs différentes structures.

L'espace théâtral est un espace scénique à l'intérieur duquel se situent le public et les acteurs au cours de la représentation. Il se construit « à partir d'une architecture, d'une vue sur le monde (picturale), ou d'un espace sculpté essentiellement par le corps

des comédiens. »²¹² Nous entendons par l'espace théâtral, le lieu dans lequel évoluent les acteurs. Cet espace est d'après Anne Ubersfeld :

« Un lieu scénique qui se construit grâce à des éléments tirés des didascalies (indications de lieux, de gestes, indications données à travers les dialogues des personnages ; cet espace est double et se structure autour d'une dichotomie essentielle scène /salle. »²¹³

Il pourrait aussi se définir par rapport au public dans la salle car comme le souligne I. Lotman dans *La structure du texte artistique*: « La construction et la perception de l'espace sont liées à des modèles historiques et donc à "un modèle idéologique", à "une image du monde" »²¹⁴ Il se nourrit d'autre part d'un espace purement imaginaire et demeure polyvalent car chaque époque organise celui-ci selon des paramètres différents.

Quant à l'espace mythique, il se définit comme un espace clos ou ouvert, lieu réel, mental, imaginaire ou métaphorique enfermé ou non par des limites qu'on ne peut franchir sans être vraiment autorisé. C'est un espace dans lesquels interviennent les divinités. Les deux espaces ainsi définis, nous montrerons comment ils sont représentés dans la représentation du mythe. Les espaces dans la représentation sont perçus grâce aux discours des personnages et aux didascalies qui sont des indications scéniques. Celles-ci aident le lecteur à imaginer l'endroit où se déroulent les actions des personnages. L'espace théâtral se présente sous deux formes à savoir: l'espace intra scénique qui est l'espace du dedans et l'espace extra scénique qui représente tout ce qui est hors scène.

Le premier élément visible est l'espace intra scénique. Les dramaturges nous donnent des indications précises des lieux. Par ceux-ci, ils nous fournissent des pistes qui représentent le lieu où se trouvent les personnages. Il s'agit des différents déplacements des personnages. A la lecture de notre corpus, nous remarquons que

²¹² Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Berlin, 1981, p. 85.

²¹³ Ibid., p. 153 et suivant.

²¹⁴ I. Lotman, *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973, p. 311.

toutes les scènes des contemporains se passent à Corinthe hormis les Médée de Maxwell et de Pabe Mongo, dans lesquels nous avons les lieux comme Salem et Doumé qui représentent Corinthe. Cependant, le film de Pasolini présente dès le début, à la fois l'Iolcos et la Colchide, tout simplement parce que cet auteur opère, comme le signale Mimoso Ruiz, un amalgame entre espace cinématographique et espace théâtral²¹⁵. Pasolini commence la scène par l'enfance et l'adolescence de Jason chez le Centaure en Iolcos et ensuite vient Médée se trouvant encore en Colchide.

Kyrklund, quant à lui, présente à travers la didascalie, « Médée entre. Elle entre. [...] A la main elle tient un filet »²¹⁶ une Médée se trouvant au marché. Il indique que Médée entre et l'un des chœurs dit qu'elle « va au marché »²¹⁷ Après la scène du marché, elle rentre chez elle. Jason fait son entrée dans la maison qu'il occupe avec Médée et leurs enfants. Nous rendons compte de l'apparition sur scène de Jason également par la didascalie qui dit : « Entre Jason ».

Contrairement à Kyrklund, Anouilh, dans sa *Médée* dit que Médée et sa nourrice sont « accroupies par terre devant une roulotte. »²¹⁸ La nourrice se lève et s'éloigne. C'est dire que les deux femmes se trouvent dans la demeure de Médée à Corinthe. La mort de Créon et de sa fille Créüse se passe dans le palais du roi. Ainsi, grâce aux didascalies le lecteur sait les entrées et les sorties des personnages.

Cependant, quand il y a une absence de didascalie, c'est à travers les discours des personnages que nous nous rendons compte de leurs déplacements. Par exemple, chez Rouquette, ce sont les propos de Médée qui indiquent l'arrivée de Créon chez elle. « Quel honneur, Majesté, de vous voir surgir d'un sentier de chèvre pour accéder à la mesure, sans porte ni fenêtre, d'une gitane. »²¹⁹

²¹⁵ Duarte Mimoso Ruiz, *op. cit.*, p. 38.

²¹⁶ Willy Kyrklund, *op. cit.*, p. 11.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 11.

²¹⁸ Jean Anouilh, *op. cit.*, p. 355.

²¹⁹ Max Rouquette, *op. cit.*, p. 32.

Ces indications scéniques permettent au lecteur de s'imaginer les déplacements des personnages sur la scène. Dans l'espace intra scénique, les spectateurs ont la possibilité de voir ce qui se passe sur scène.

Contrairement à cet espace qui est une vue du dedans, l'espace extra-scénique, lui, est évoqué, raconté par les personnages. C'est l'espace dans lequel se passent les actions antérieures ou simultanées de ce qui se passe sur scène. Cet espace absent est indiqué uniquement par le discours des personnages. Les didascalies n'ont plus leur place dans ce type d'espace. Les dramaturges s'en servent le plus souvent pour représenter l'éclatement de l'espace du mythe jusque là ignoré. Par conséquent, ils utilisent les analepses et le souvenir du passé. Médée, dans la pièce de Max Rouquette, rappelle à Jason ce qu'elle a pu perdre par amour pour lui:

« Veux- tu que je recule jusqu'à la vierge Médée, veux-tu que, d'un port à l'autre, de vague en vague, remontant le chemin perdu, veux-tu que je recueille un à un les membres de mon frère jetés à la mer, jusqu'à ce que, rassemblés, ils me restituent ce frère et que, jeune, éblouissant et tendre, il ouvrent ses bras à sa sœur, après une éclipse de sommeil et l'oubli ? »²²⁰

Par contre, chez Jahnn, Jason qui ne reconnaît pas les efforts de Médée lui demande de se taire car la légende de la toison était un mensonge. Médée, à ces mots lui répond :

« Pourtant, la salle noire du temple se trouve en Colchide, la salle noire à colonnades se trouve en Colchide, où la petite fille d'Hélios faisait, en dansant, son service, où Médée, jeune et noire, à peine femme et pourtant plus une enfant, faisait son service. [...] Ses yeux n'avaient vu de vaisseaux. [...] Avec Jason, elle s'enfuit sur les vaisseaux grecs,

²²⁰ Ibid., pp. 49-50.

emmena avec elle, préméditant des horreurs, son jeunes frère qui, aveugle, lui faisait confiance. »²²¹

Par ce souvenir, elle essaie de rappeler à Jason ce qu'elle fait pour lui et en même temps, montre la manière dont elle a quitté la Colchide pour se rendre à Corinthe. Les analepses ou les souvenirs, font revenir à l'univers mythique : c'est-à-dire, les lieux dans lesquels se sont passés les événements ayant des répercussions sur les actions présentes. L'espace extra-scénique nous montre ce qui se passe hors de la scène. Ce sont des espaces absents qui expliquent ce qui s'est produit dans le temps passé.

A côté de ces espaces, se trouve l'espace métaphorique. Cet espace est très présent dans l'intrigue du mythe de Médée. Il évoque les lieux mythiques, et se voit à travers les lieux où on invoque des dieux. Cet espace représente l'Autre- monde. Il se perçoit à travers les propos de Médée quand elle parle du ciel, de la terre profonde, de l'enfer et du royaume des morts. A la fin de la tragédie du mythe, celle-ci s'envole pour retrouver son aïeul, le roi soleil dans un monde inconnu qui caractérise un lieu mythique.

Cette analyse nous a permis de voir les différents espaces théâtraux et mythiques qui se trouvent dans le mythe de Médée. Les dramaturges, grâce aux didascalies, les discours des personnages et l'invocation du passé et des dieux, ont su reproduire les espaces intra scénique, extra scénique et les espaces mythiques. Ils nous ont permis de vivre l'histoire du mythe dans toute sa réalité sans être présent sur les lieux, c'est-à-dire au moment où l'histoire se passait. Ainsi savons nous que de la Colchide à Corinthe, Médée et Jason sont d'abord passés à Iolcos où, Jason, qui devait prendre le trône n'a pu le faire à cause du refus de son oncle Pélias de lui céder le pouvoir.

²²¹ Hans Henny Jahnn, *op. cit.*, pp. 73-74. « Die schwarze Tempelhalle aber steht zu Kolchis, die säulenangehäufte schwarze Halle steht zu Kolchis, darin des Helios Enklin tanzend Dienst tat, darin Medea, jung und schwarz, Kaum Weib und doch nicht Kind mehr, Dienst. [...] uns Schiffe Kannten ihre Augen nicht.[...] Mit Jason floh sie auf der Griechen Flotte, nahm mit sich ihrem schlanken Bruder in grausem Vorbedacht, und blind vertraute er.» p. 57.

Médée le fait tuer par ses propres filles. Ce meurtre les conduira à un nouvel exil à Corinthe où elle sera chassée plus tard par le roi Créon.

1.2. De l'espace sacré à l'espace profane

Un espace est perçu comme sacré dès lors qu'il représente un lieu où s'effectuent les rites et les sacrifices en honneur des divinités. Cet endroit présente souvent une atmosphère mystérieuse, lourde, secrète avec des objets insolites et terrifiants relatifs aux dieux, aux éléments sacrificiels. Ce lieu sacré avec tout ce qu'il comporte comme sacralité montre qu'il n'est pas un endroit comme les autres. Mircea Eliade affirme à juste titre :

« Tout espace sacré implique une hiérophanie, une irruption du sacré qui a pour effet de détacher un territoire du milieu cosmique environnant et le rendre qualitativement différent. »²²²

Cet espace ayant pour finalité d'établir une séparation entre le ciel et la terre, il va sans dire qu'il crée un lien entre les hommes et les divinités donc entre la terre et le ciel. C'est en somme, un lieu dans lequel le divin est roi à cause de la puissance dont il est investi. Pour reprendre les termes de Mircea Eliade, tout « espace consacré, c'est à dire tout espace dans lequel peuvent avoir lieu les hiérophanies et les théophanies et où se vérifie une possibilité de rupture de niveau entre le ciel et la terre. »²²³

Dans cet espace sacré, cloisonné, il y aura désormais une intervention cohérente du sacré et du divin. Cela dit, il sera pour le profane un espace défendu et préservé à l'abri de tous les regards. Le mythe de Médée qui est soumis à notre étude révèle cette sacralité spatiale.

A travers cette analyse, nous tenterons de déterminer les différents espaces sacrés dans lesquels évoluent Médée et les siens et surtout comment elle passe de cet espace sacré avec l'intervention des dieux à un espace profane, enfin, nous en dégagerons les

²²² Mircea Eliade, *le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965, p. 29.

²²³ Ibid., p. 315.

significations éventuelles.

Le décor scénique qui se présente à travers la transposition de Médée par les contemporains présente une pluralité d'espaces dont le plus important est l'espace sacré. Celui-ci est particulièrement indiqué par les différents lieux où se font les rites et les sacrifices. En effet, Médée, étant attachée à sa culture primitive et religieuse, n'hésite pas à accorder une importance particulière à tout ce qui touche au sacré. Nous avons ainsi comme endroit sacré, le temple, le bois où se trouve la toison d'or et les différents lieux dans lesquels se font les cérémonies rituelles.

Dans la *Médée* de Pasolini, la scène s'ouvre sur une image qui se situe en plein air avec tout le peuple colque assistant à une cérémonie rituelle. Sur ce lieu appelé « place de la cité », se trouve l'arbre où est accrochée la toison d'or. Même si l'action ne se passe pas au sein du temple, ce lieu représente pour l'occasion un espace sacré à cause de l'événement qui s'y produit. Après les danses sacrées et les rites perpétrés, les habitants se rendent à la campagne pour le sacrifice humain.

D'après le film, un petit fleuve sublime court au fond d'une fissure dans cette terre bouleversée, « à laquelle l'érosion des eaux et les secousses des tremblements de terre ont donné une allure spectaculaire. »²²⁴ Ce passage montre que le nouvel espace où se trouvent Médée et les siens, n'est pas complètement neutre car sa forme et son allure se prêtent au sacrifice et aux rites. La campagne devient ainsi un espace sacré parce que transformé par les phénomènes naturels. Ce n'est pas fortuit que les colques aient choisi cet endroit pour le sacrifice humain. La présence du divin qui réside en ce lieu accentue la force naturelle et la puissance au moment du sacrifice. Médée qui est considérée comme la médiatrice entre les divinités et les hommes est la seule à présider à ce rite. Ces méticuleux rites de purification consistent à demander pardon afin que le sacrifice soit accepté des dieux.

²²⁴ Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 42.

Il va de soi que cette pratique est une réussite à cause de toute l'attention qu'on accorde à la divinité. De même, à côté de ces deux endroits sacralisés, nous notons comme lieu sacré le temple où se trouve la toison d'or. Il est également un centre de la terre pour les colques parce qu'en ce lieu est gardé le précieux emblème qui est le gage et la garantie de la puissance des colques. Cet arbre porte des symboles sacrés, des amulettes et des idoles. Pour se rendre à cet endroit privilégié, Médée procède à plusieurs rites, partant de son habillement aux gestes pour la rencontre avec le divin. Elle apparaît majestueuse pour adorer la divinité protectrice de ce peuple auquel elle appartient. Pour une fois, elle s'y rend seule pour l'adoration alors que la sacralité est un bien collectif comme le souligne le film de Pasolini :

« Elle accomplit avec une attention et une dévotion particulières les « mouvements d'approche » nécessaires lorsqu'on arrive à proximité du lieu sacré (ces mouvements pour un catholique, par exemple, sont réduits au signe de croix avec de l'eau bénite, mais pour Médée formaient un long cérémonial, compliqué, mystérieux). »²²⁵

Les propos de Pasolini caractérisent la manière dont Médée s'y prend pour approcher le lieu sacré. Les mots "formaient un long cérémonial, compliqué, mystérieux" mettent l'accent sur les gestes qu'elle pratique.

Elle les fait d'une manière méticuleuse car rien ne doit être oublié dans ces moments précis. Elle prend tout son temps pour y parvenir. Ces gestes semblent être compliqués mais pour Médée, c'est une action tout à fait normale à partir du moment où elle est la prêtresse. Elle montre aussi toute sa petitesse et son humilité devant cette divinité.

Il faut aussi souligner que la présence de la musique sacrée qui accompagne toujours la présence de Médée ramène à un espace mythique donc sacré et plonge les lecteurs dans un espace purement sacré. Pasolini souligne que durant la description du

²²⁵ Pier Paolo Pasolini, *op. cit.*, p. 53. « Essa compie con particolare attenzione e devozione tutti i «movimenti d'approccio», necessari ad avvicinarsi al luogo sacro (che in cattolico, per es., si sono ridotti al segno di croce con l'acqua santa, ma che per Medea era un luogo cerimoniale complicato, misterioso.» p. 43.

rite archaïque de la Colchide, la « présence de Médée qui incarne la pointe extrême et la conscience de ces rites sera soulignée par cette musique. »²²⁶

De même, chez Willy Kyrklund, Médée adore l'arbre sacré sur lequel se trouve la toison d'or. L'espace où se trouvent ces objets importants constitue un point d'ancrage pour Médée. C'est d'ailleurs dans cet espace consacré qu'elle rencontre Jason pour la première fois. Elle discute avec le dieu qui réside à cet endroit comme s'il s'agissait d'une vraie personne. Pour reprendre les termes de Mimoso Ruiz, nous dirons que dans cet espace consacré, « les dieux peuvent s'exprimer, et dire des oracles comme à Dodone. »²²⁷. Cela se justifie par les adieux que Médée et les dieux se font.

Pabe Mongo, quant à lui, présente deux espaces qu'on peut qualifier de sacrés: le lieu du village où se trouve planté l'arbre justicier sous lequel Myriam a précieusement enterré la petitealebasse contenant le sang de Bidja et la case du devin où la mère de celui-ci est allée chercher l'antidote.

Chez Koutoukas et Anderson, nous n'avons pas de temple ni de bois qui constituent le centre de la terre ni même un endroit spécialement adapté pour le sacré. Le premier présente une laverie où Médée implore les dieux avant de tuer dans une machine à laver son unique enfant. Avant de brûler son époux vif, elle fait également appel à ses dieux.

Le second, pour sa part, montre un lieu assez banal et vulgaire d'une cabine de bateau devenue comme le dit Mimoso Ruiz, « un centre liturgique avec la sombre tapisserie où apparaît l'image d'un dieu païen. »²²⁸

²²⁶ Ibid., p. 53. « La presenza di Medea – culmine e coscienza di tali riti – è sottolineata dalla musica. » pp. 43-44.

²²⁷ Duarte Mimoso Ruiz, *op.cit.*, p. 43.

²²⁸ Maxwell Anderson, *op. cit.*, acte III, scène I, p. 115.

Pour Médée qui est très religieuse, l'espace sacré est révélateur et représente une valeur existentielle. Comme le signale Mircea Eliade, « rien ne peut commencer, se faire, sans une orientation préalable, et toute orientation implique l'acquisition d'un point fixe. Pour cette raison, l'homme religieux s'est efforcé de s'établir au « centre du monde. »²²⁹ Le centre du monde dont parle ce critique est bien, pour Médée, ces bois, ces arbres, ces temples où elle se retrouve pour adorer les divinités. Cependant une fois que celle-ci quitte sa Colchide natale où elle a toujours fait appel au sacré, elle se retrouve confrontée à un espace profane et à un non religieux, qui n'accorde aucune importance aux choses religieuses. En conséquence, elle se voit désorientée et malheureuse parce que n'ayant plus désormais un point fixe qui pourra l'orienter dans tout ce qu'elle entreprendra.

La première confrontation de Médée à un espace profane se passe aux abords d'Iolcos où les Argonautes se sont arrêtés avant de continuer leur voyage. Ceux-ci sans s'adresser aux dieux, se mettent à planter les tentes au hasard. Voyant cela, Médée rentre dans une colère terrible et demande aux Argonautes d'arrêter, car pour elle, il faut impérativement s'adresser d'abord aux dieux, les prier, consacrer le lieu parce que :

«Tout endroit où l'homme plante ses tentes est sacré, répète la création du cosmos, devient un centre, et ce centre doit être marqué par une pierre, par un arbre, par n'importe quel signe sacré. »²³⁰

Mais ces derniers ne l'écoutent pas car les choses sacrées n'ont aucune importance pour eux. Hors de la Colchide, son autorité n'a aucun sens. Médée se sentant incomprise se retrouve seule, malheureuse devant ces incroyants. Elle tente en vain de faire comprendre aux Argonautes l'importance du sacré. Mais ceux-ci ne maîtrisant plus ces notions qui sont plutôt étrangères se moquent d'elle. Médée décide alors de partir loin d'eux afin de se référer à un arbre ou une pierre sacré. Mais là

²²⁹ Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 26.

²³⁰ Pier Paolo Pasolini, *op.cit.*, p. 62. « Ogni luogo dove l'uomo pianta le sue tende è sacro, ripete la creazione del cosmo, diviene un centro: e questo centro deve essere segnato da una pietra, da un albero; da un segno qualsiasi, sacro.» p. 52.

encore, elle bute contre un mur car aucun de ces objets ne lui répond. On croirait que ses dieux l'ont véritablement abandonnée pour avoir quitté la Colchide.

A Corinthe également Médée se sentira hors de son espace sacré car étant loin de cette religion archaïque et primitive à laquelle elle a toujours appartenu. Elle se conformera malgré elle à cette nouvelle vie dans laquelle les habitants, avec le progrès de la technique n'ont plus aucune considération pour les choses sacrées. Cette attitude qu'ont les argonautes et les corinthiens vis-à-vis du sacré les conduira à désacraliser l'espace où ils se trouvent.

1.3. La désacralisation de l'espace

Si le sacré et la sacralisation de l'espace sont primordiaux pour Médée et les Colques, cela n'est pas le cas pour les Corinthiens. En effet, ces derniers qui se considèrent comme des hommes modernes et civilisés par rapport aux Colques qu'ils prennent pour des barbares, se moquent éperdument de tout ce qui est en rapport avec le sacré. D'ailleurs, ne comprenant pas tous les actes religieux et mystérieux qu'opère Médée, ils la qualifient de magicienne et de sorcière.

L'attitude des Corinthiens traduit bien le fait, qu'à l'image de leur culture, ils n'ont pas le même objectif que Médée. En effet comme le souligne Pasolini : « le sacré, le mystère, le religieux sont confisqués par l'argent, l'intérêt, par l'appât de puissance, détournés par la soif de conquête, d'entreprise, de possession. »²³¹ Dans la transposition de Pasolini qui marque bien cette désacralisation de l'espace, nous notons une transformation du lieu où habite le Centaure.²³² Tout d'abord il est devenu un technicien comme le dit le texte mais en plus de cette transformation, « ses maisons

²³¹ Citation extraite de la présentation de la *Médée* de Pasolini par C. MILESCHI, pp. 6-7.

²³² Se référer à Valerius Flaccus, *Argonautiques*, texte établi et traduit par G. Liberman, Paris, Les Belles Lettres, 1997, chant I, vers 255-271, pp. 18-19

Le personnage du centaure fut dans la mythologie grecque d'une importance capitale. Nous savons qu'il a élevé Jason mais il est également rapporté dans certains textes anciens qu'il fut le maître d'Achille. Dans les versions contemporaines, il tient aussi un rôle important, cependant, il a subi une transformation dans la réactualisation de Pasolini. C'est un personnage qui est également tourné vers le modernisme et la technologie.

se sont transformées en un atelier où des ouvriers travaillent sous ses ordres. »²³³

La maison du centaure dans laquelle Jason enfant fut éduqué aux choses du cosmos et de la religion n'est plus désormais qu'un lieu banal et désacralisé parce qu'il a été transformé en un atelier de la technologie de l'homme moderne. Cette action irréligieuse de l'homme moderne va le conduire à la profanation du temple avec la présence de Jason dans ce lieu sacré. Ce comportement aura un effet néfaste sur Médée qui dépouille l'arbre sacré de la toison d'or avec l'aide de son frère pour la remettre à Jason. Cette désacralisation de l'espace de la part de Jason et de ses compagnons se verra également aux abords d'Iolcos où ils s'installent sans chercher à savoir si cet espace est sacré ou pas. Cela est dû tout simplement au fait qu'ils ne croient en aucun dieu et que l'espace est homogène pour eux. Sous l'arbre sacré de Mbongo, Jason ne comprendra pas pourquoi Médée y est si attachée et la cause de cet attachement en des divinités qui à son sens, ne peuvent rien lui apporter. Il dit à cette occasion: « elle croit que ces rites plaisent à un dieu. »²³⁴

Médée de son côté se demande par ailleurs, comment un homme peut vivre sans dieu. D'ailleurs elle lui répond en ces termes: « Ce qui plaît à un dieu, personne ne peut le savoir. A quoi un dieu pense, personne ne peut le savoir. A travers les rites, on sent que le dieu existe. »²³⁵ Médée se demande comment sans avoir un dieu, un homme pourrait-il exister. Pour elle, l'essence d'un être réside dans le fait que c'est dieu qui fait de l'homme, ce qu'il est véritablement. Nous pensons que Jason agit ainsi parce qu'il refuse la sacralité en assumant uniquement une existence profane. A travers lui, c'est tous les Corinthiens que nous voyons sous cet angle. Puisqu'ils n'ont aucun respect pour le sacré, rien ne peut les empêcher de désacraliser tout espace qu'ils rencontrent sur leur passage. Mircea Eliade explique :

²³³ Pier Paolo Pasolini, *op.cit.*, p. 40. «Le sue case sono diventate una officina, in cui ai suoi ordini lavorano degli operai.» p. 32.

²³⁴ Willy Kyrklund, *op.cit.*, p. 48. « Hon tror att de behagar någon gud.» p. 125.

²³⁵ *Ibid.*, p. 48. « Ingen kan veta vad en gud tänker på »

« Le processus de la gigantesque transformation du monde assumée par les sociétés industrielles et rendue possible par la désacralisation du cosmos sous l'action de la pensée scientifique et surtout des sensationnelles découvertes de la physique et de la chimie. »²³⁶

Nous pouvons aussi estimer que les Corinthiens ont une raison valable pour ne pas considérer les divinités qui leur semblent des choses de l'antiquité et non de la société moderne. Les Argonautes sont des profanateurs car ils ne respectent pas tout ce qui touche au sacré. A ce titre, Pasolini les qualifie des « picaros, des aventuriers mercenaires. »²³⁷ Pour lui, ces Corinthiens sont considérés comme des pillards car dans leur expédition, ils ont saccagé des temples, haut lieu du sacré sur leur passage. Dans cette même optique, Alain Moreau présente les Argonautes comme ceux qui ont apporté la souillure et le désordre dans le monde. Comme il le souligne :

« Ils ont osé relier deux mondes qui auraient dû rester séparés.[...] Argo est le premier navire, celui qui a osé non seulement joindre la civilisation grecque à la barbarie occidentale, mais des éléments naturels destinés à rester séparés, la terre et la mer [...]. Désormais, Argo est bien le premier navire, vaisseau transgresseur, celui qui apporte le désordre, la souillure, la mort. »²³⁸

Les propos de Alain Moreau traduisent ici l'idée d'une profanation du monde par une société qui est tournée vers les technologies. Nous comprenons dès lors, la cause du comportement négatif des Argonautes vis-à-vis du sacré entraînant Médée dans un espace désacralisé. Cependant la question que nous nous posons après cette analyse est de savoir si elle retrouvera un jour son espace sacré qu'elle a dû quitter par amour.

²³⁶ Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 50.

²³⁷ Pier Paolo Pasolini, *op. cit.*, plan 26, p. 46.

²³⁸ Alain Moreau, *Le mythe de Jason et de Médée, le va-nu-pied et la sorcière*, Paris, Les Belles Lettres, 1994, collection « Vérité des mythes », p. 241-243.

1.4. Le retour aux espaces sacrés ou mythiques pour une réintégration de l'espace sacré chez Médée et dans notre monde d'aujourd'hui.

Trahissant son père en volant la toison d'or, l'emblème qui caractérisait la puissance et la protection du peuple colque, Médée a désacralisé le temple. L'arbre sur lequel se trouvait cette toison ne signifie plus rien. Aussi, quand elle se rend à Iolcos avec son époux Jason, elle perd tout ce qui lui était cher, son père, son frère qu'elle a elle-même assassiné, sa patrie, ses dieux, ainsi que sa personnalité de magicienne et de prêtresse. Cette image de dépouillement va se concrétiser lorsqu'elle arrive à Iolcos où elle se voit retirer les vêtements de la Colchide par les Péliades qui avaient peur d'elle. Elle se métamorphosera à cet instant et perdra toute sa valeur parce que n'étant plus cette princesse aimée et vénérée naguère.

Après le meurtre de Pélias, Médée se rend à Corinthe où elle ne retrouve pas non plus ces habitudes du sacré. Le nouveau peuple qu'elle côtoie n'a aucune vision des choses sacrées. Elle vit cependant pendant des années dans ce nouvel espace non consacré par amour pour Jason à qui elle a donné deux enfants et surtout oubliant presque les divinités qui l'ont toujours soutenue toute sa vie.

Elle perdra ainsi son rapport au sacré. Mais la situation latente va se dégrader lorsque Jason décide de la quitter pour une autre (Créüse) et quand elle se voit expulser de Corinthe comme une barbare. Médée dans son désarroi se souvient soudainement de ses dieux et les implore pour qu'ils puissent l'aider à se venger.

C'est lors de cette vengeance qu'elle retrouvera sa terre sacrée ou du moins qu'elle réintégrera son espace sacré. En effet, les dieux à l'appel de Médée vont se manifester et lui accorder ce qu'elle désire. Nous voyons que chez Pasolini, Médée, pendant son songe, voit son aïeul le soleil qui vient jusqu'à sa demeure pour lui montrer ce qu'elle doit faire. Cette présence du soleil dans la maison de Médée sacralise ce lieu désacralisé où elle a pendant longtemps vécu sans intervention divine. Elle retrouve l'espace sacré un instant. De plus, après avoir mis les conseils de son

aïeul à exécution, elle décide de tuer ses enfants pour que ceux-ci se retrouvent avec les divinités qu'ils n'ont pas connues. Pour ce faire, elle transforme sa maison en un lieu sacré car avant de commettre ces meurtres, elle procède à des rites comme elle le faisait en Colchide au moment des sacrifices. Pasolini dans son film remarque que pendant qu'elle tue ses enfants, un grand silence sacré s'impose sur un rythme paisible et presque doux :

« C'est donc un grand silence qui s'est abattu sur la maison : le silence sacré du soir. Les gestes, les bruits ténus de la mère préparant le coucher de son fils sont empreints d'une légèreté et d'un mystère presque religieux : La religion de la vie de tous les jours, lorsqu'il y a un dieu, même s'il est terrible, pour la bénir. »²³⁹

Ce passage montre en effet que Médée réintègre son rapport sacré aux choses. Comme dans une cérémonie, elle revêt son fils d'un linge d'une « blancheur immaculée » avant de le tuer. Après ce crime rituel et l'écoulement du sang de son fils, Médée se met à genou et commence à prier. A cet instant apparaît le soleil; « son disque très pur, qui sort à l'instant même des bains purificateur de l'orient, scintille au milieu de la fenêtre et jette dans toute la chambre une lumière paisible, chargée des germes de la vie, dans l'incendie du rose paradisiaque de ce soleil. »²⁴⁰

Comme on le voit, la réintégration de Médée aux choses sacrées, atteint son paroxysme avec le sacrifice de ses enfants. Cet acte lui procure une certaine libération car c'est pour la première fois, elle arrive véritablement à faire des sacrifices depuis son arrivée à Corinthe.

Après ces crimes perpétrés, Médée s'envole sur un char de feu appartenant à son grand père le soleil pour rejoindre sa patrie sacrée c'est à dire l'espace sacré qu'elle a quitté par amour pour Jason. Chez Kyrklund, Médée apparaît « habillée comme une déesse aux serpent minoenne, en jupe à volant et aux seins.

²³⁹ Pier Paolo Pasolini, *op. cit.*, p. 102.

²³⁹ Ibid, p. 103.

²⁴⁰ Ibid. p. 103.

Autour de sa taille et de ses bras s'enroulent d'immenses serpents. »²⁴¹ Dès lors, elle devient inaccessible à Jason car elle a retrouvé son aspect sacré. Même si chez Jean Anouilh, elle meurt à la fin de la pièce, c'est une manière pour elle de réintégrer son espace sacré. Ainsi, dit-elle pas à Jason avant de se jeter dans la flamme :

« Désormais j'ai retrouvé mon spectre, mon frère, mon père, et la toison du bélier d'or est rendue à la Colchide. J'ai retrouvé ma patrie et la virginité que tu m'avais ravies. Je suis Médée pour toujours. »²⁴²

Par la mort, Médée regagne le sacré. La mort justifie donc le retour au sacré. Elle réintègre son espace sacré après plusieurs années, éloignée de ses dieux qu'elle a toujours adoré. Elle montre ainsi le pouvoir du sacré sur le profane, la victoire du sacré sur le profane, les choses du monde.

1.5. Les déplacements des personnages

Le mythe de la Médée moderne que nous étudions comporte une multitude d'espaces dans lesquels évoluent les personnages. Cette pluralité vient du fait que les personnages mythiques et spécialement Médée, ont été transposés sous plusieurs aspects car venant d'horizons diverses. Ainsi Médée se présente comme une Colque, une Africaine, une Gitane, une Anglaise, une Malaisienne etc.

Qu'elle soit Africaine, Gitane ou Anglaise, Médée quitte bien sa patrie à un moment donné pour fuir avec son amoureux Jason pour se rendre d'abord en Iolcos, puis à Corinthe où ils vivent une dizaine d'année ensemble avant qu'elle soit répudiée. Ce sont ces différents passages d'un pays à un autre que nous voulons mettre en exergue avec tout ce qu'ils comportent comme événements. Nous commencerons bien sûr par l'espace où Médée fait la rencontre de Jason.

La princesse Médée, belle prêtresse qui présidait tous les rites et les cérémonies religieuses de son pays était un être rusé et intelligent qui avait les dons de la magie et

²⁴¹ Willy Kyrklund, *op. cit.*, p. 78.

²⁴² Jean Anouilh, *op. cit.*, p. 397.

de la médecine. Elle était vénérée par son peuple pour les pouvoirs qu'elle détenait. Cependant, son amour pour Jason va la pousser à quitter sa patrie. Après le vol de la toison d'or, gage de bonheur et de protection pour son pays, elle s'enfuit avec Jason. Chez Kyrklund, cette scène se passe à Mbongo, village africain situé dans une région du Gabon. Médée laisse là tout ce qu'elle a pu avoir comme richesse matérielle et spirituelle. Il faut signaler que pour ne pas être rattrapée dans leur fuite, Médée assassine son frère Absyrte à une frontière, qui constitue une limite entre deux espaces: celui de Médée considéré comme espace barbare et primitif qu'ils quittent et celui de Jason le moderne, symbole de civilisation où ils vivront désormais. Ils se rendent ensuite en Iolcos avec la toison d'or mais là encore un problème se pose car Pélias l'oncle de Jason refuse de lui céder le trône comme il l'avait promis. Pour venger Jason, Médée qui lui est dorénavant dévouée fait tuer Pélias par ses filles. En conséquence, ils seront chassés de ce pays par Acastos le fils de Pélias. C'est à ce moment là que Jason à son tour quitte sa patrie et est aussi exilé ; ils deviennent ainsi des personnages apatrides. Ils seront conduits dans leur fuite à Corinthe et c'est à cet endroit que va se nouer leur séparation.

En effet, Médée et Jason vivront des années dans ce nouveau lieu qu'est Corinthe sans aucune difficulté avec leurs deux enfants. Mais ce couple se verra détruit lorsque Jason décide d'épouser Créüse pour être reconnu comme un bon citoyen dans la société de Corinthe. Jason trahit ainsi ses engagements de fidélité devant les dieux de Médée. Se sentant seule et humiliée, Médée parvient à se venger de Créon, Créüse et de Jason. Après le meurtre de ses enfants, elle s'envole sur le char de son aïeul le soleil pour rejoindre sa patrie comme le soulignent certains écrits. L'épisode d'Athènes n'étant pas mentionné dans les écrits de nos écrivains contemporains, il nous est impossible d'évoquer cet autre lieu qui semble être le futur refuge de Médée après Corinthe.

Si pour certains auteurs le vol de la toison d'or constitue une raison de fuite ou de départ, cela n'est pas le cas chez Pabe Mongo et Maxwell Anderson. Chez ces auteurs, la raison en est bien différente. Chez l'auteur camerounais par exemple, Miriam quitte la capitale du Cameroun avec Bidja pour se rendre à Doumé village de ce dernier pour être présentée à sa belle mère afin que leur mariage y soit célébré. Bien sûr leur projet n'évoluera pas comme ils l'avaient prévu car une fois arrivée chez lui, Bidja décide de laisser Miriam au profit de Messina que sa mère avait choisie pour lui comme épouse. Quant à la Médée de Anderson, elle quitte sa Malaisie natale, laissant également comme la Médée colque les rites et les mystères païens de sa patrie pour suivre son époux Nathaniel à Salem. Dans ces deux pièces qui sont des transpositions du mythe de Médée, l'action se passe dans deux endroits uniquement : leur pays respectif qu'elles abandonnent au profit de la nouvelle patrie dans laquelle elles se rendent. Elles ne font faire au préalable, aucune escale comme dans le mythe grec. Elles n'auront pas non plus l'occasion de retourner chez elles parce qu'elles meurent toutes les deux en terre étrangère.

Les différents déplacements de nos personnages mythiques correspondent aux différents espaces géographiques dans lesquels ils sont passés. A la fin de cette analyse, nous pouvons dire que Médée et Jason ont dû passer d'un espace à un autre c'est-à-dire d'un espace sacré à un espace profane pour chercher une certaine paix et un bonheur. Mais cela leur sera impossible car à chaque fois qu'ils s'installent, un événement tragique leur arrive et les amène à se déplacer sans cesse. Il faut souligner la contribution du temps dans ces déplacements.

2. Le temps

Roland Barthe fait remarquer que lorsqu'un romancier écrit, il procède par :

« La construction d'un univers autarcique, fabriquant lui-même ses dimensions et ses limites, et y disposant son temps, ses espaces, sa population, sa collections d'objets et ses mythes. »²⁴³

A la différence de l'espace qui est un élément du contenu romanesque, le temps peut se lire comme à la fois éléments du contenu et du contenant. Gérard Genette quant à lui privilégie le temps dans l'étude de la narratologie, et en écarte l'espace. Il donne à cet effet trois termes du récit pouvant aider à détecter le temps :

« Le récit désigne l'énoncé narratif, le discours oral ou écrit qui assume la relation d'un événement ou d'une crise d'événement [...].

Le récit désigne la succession d'événements réels ou fictif qui font l'objet de ce discours et leurs diverses relations d'«enchaînement, d'opposition, de répétition, etc. [...].

« Le récit désigne encore un événement : non plus toutefois celui que l'on raconte, mais celui qui consiste en ce que quelqu'un raconte quelque chose : l'acte de narrer lui-même. »²⁴⁴

Ces définitions nous aideront à mieux analyser le temps dans le mythe de Médée. Il faut souligner que ce mythe se déploie dans des endroits multiples et à des temps différents. Nous avons d'une part, un temps mythique et d'autre part, un temps théâtral dans lesquels évoluent les personnages mythiques. Ces deux temps cohabitent ensemble dans la représentation de ce mythe mais il faut souligner qu'ils sont diamétralement opposés.

²⁴³ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture suivi de nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil [1953], 1972, p. 25.

²⁴⁴ Gérard Genette, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972, p. 71.

2.1. L'opposition du temps mythique et du temps théâtral

Le temps mythique se présente comme un temps sacré dans lequel se déroulent les cérémonies rituelles ; il concerne les événements qui ont lieu dans un instant primordial et atemporel. Comme le souligne Anne Ubersfeld, la « représentation du mythe ouvre pour le spectateur un rapport avec sa propre temporalité ou même historique. »²⁴⁵

Ce temps est par nature réversible dans le sens qu'il est, comme le souligne Mircea Eliade, un temps mythique primordial rendu présent." Il montre comment on va d'un état à un autre. On pourrait dire que ce temps est circulaire dans la mesure où « les choses changent, mais toujours dans le même sens, et où il est nécessaire de temps en temps de «rajeunir» les choses. Le temps du mythe est mouvement renouvelable, comme les saisons avec une double possibilité. Il est en somme un temps cyclique ordonné. Pour Roger Caillois, le temps mythique se présente sous les aspects antithétiques du Chaos et de l'Age d'Or. Il s'agit de l'enfance du monde comme l'enfance de l'homme qui répond à cette conception d'un paradis terrestre où tout est donné d'abord et au sortir duquel il a fallu gagner son pain à la sueur de son front. C'est le règne de Saturne, sans guerre, sans commerce, sans esclaves ni propriété privée. Mais ce monde de lumière, de joie paisible, de vie facile et heureuse est également un monde de ténèbre et d'horreur.

Le temps de Saturne est celui des sacrifices humains et Cronos dévorait ses enfants.²⁴⁶ Quant au temps théâtral, il est un temps vécu par le spectateur confronté à l'événement théâtral, temps événementiel, lié à l'énonciation. Il s'incarne dans les signes temporels de la représentation mais aussi spatiaux. Il est aussi appelé temps scénique et est à la fois celui de la représentation qui se déroule et celui du spectateur qui y assiste. Il est un temps découpé dans le temps vécu. Il est comme le dit Anne Ubersfeld : le « rapport entre le temps réel de la représentation et le temps de la fiction.

²⁴⁵ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II*, Paris, Belin, 1996, p. 207.

²⁴⁶ Roger Caillois, *op. cit.*, pp. 139-140.

Voir également Mircea Eliade « le temps et les mythes », pp. 62-100.

»²⁴⁷ Il permet au lecteur de voir la durée et le rythme de l'action vécue et il le situe sur le temps de l'histoire racontée.

Partant de ces deux définitions, nous nous rendons effectivement compte qu'il y a une réelle opposition entre ces deux temps. En effet, dans la représentation théâtrale, le temps n'est pas perçu comme un élément qu'on peut saisir directement. Ce sont les indications scéniques ou plutôt les didascalies qui permettent au lecteur ou au spectateur de s'imaginer le temps au moment où se déroule l'action. Tel est l'exemple qui se présente dans la *Médée* de Kyrklund. Grâce aux didascalies, nous savons que l'action commence dans la journée, plus précisément tôt le matin. Le jour qui se lève n'est pas ici uniquement l'indication du temps qui passe mais aussi il y a la phrase « elle porte une robe claire d'été » qui montre la saison, c'est un matin d'été. Plus loin, la scène s'obscurcit pour faire place à la nuit. Jason quitte la place où il lisait son journal. C'est à ce moment là que Médée décide de lui demander de rester avec elle. Au cours de cette nuit, elle croit pouvoir le persuader. C'est également pendant la nuit qu'elle tue ses enfants. Après ce meurtre, le jour apparaît : « l'aube est rouge. C'est maintenant qu'on distingue clairement Médée et Jason pétrifiés »²⁴⁸ par les membres dispersés de la « nuit ».

Contrairement à la *Médée* de Kyrklund qui commence au lever du jour, celle de Max Rouquette commence vers la fin de l'après midi. Dans le film de Pasolini par contre, la temporalité nous est présentée sous plusieurs angles. Les scènes se passent soit pendant le jour soit pendant la nuit soit pendant la nuit. Ainsi on constate des indications qui marquent par exemple, le lieu et en même temps le temps tels que : « extérieur ou intérieur jour, ou intérieur, extérieur nuit. » La scène du meurtre de Créon et de sa fille Créüse et même d'Absyrte se passe en plein jour alors que le vol de la toison d'or se passe la nuit.

²⁴⁷ Ibid., p. 62.

²⁴⁸ Ibid., p.81.

Il faut également signaler que lorsque les auteurs n'ont pas recours aux didascalies, ils se servent du langage des personnages pour identifier l'espace, pour instaurer un lien avec le temps. A travers le discours que Médée tient à sa nourrice, on se rend compte que Jason n'est pas rentré chez lui depuis au moins trois jours : « Trois jours depuis qu'il est parti. Trois jours que je m'arrache les yeux à l'attendre »²⁴⁹ .

Contrairement au temps théâtral ou scénique, durée de la représentation qui se dit et qui est perçu par les didascalies et le langage des personnages, le temps mythique, lui, ne se dit pas mais se voit à travers la récurrence des cérémonies rituelles. Etant un temps ordonné, il montre une succession fixe d'éléments ou d'événements qui se répètent. La temporalité mythique est par conséquent une temporalité historique parce qu'elle s'inscrit dans l'histoire des origines.

Ainsi, à chaque fois que nous sommes en face d'une cérémonie sacrée, ou d'une fête en honneur d'une divinité, nous savons que cette action se vit dans une temporalité mythique qui contribue à un retour en arrière, de façon à revivre les événements passés qui ont eu lieu depuis le commencement du monde. Seul le mouvement renouvelable et les rites qui se passent du début à la fin du mythe montre que nous sommes dans un temps mythique.

Ces quelques exemples nous ont permis de percevoir l'opposition qui existe entre le temps théâtral et le temps mythique. Nous constatons que le temps théâtral se perçoit dans les didascalies et les discours des personnages alors que le temps mythique se voit à travers les cérémonies rituelles et l'évolution du mythe qui part d'un état à un autre. Intéressons nous à présent à celle qu'il y a entre le temps sacré et profane.

²⁴⁹ Max Rouquette, *op. cit.*, p. 18.

2.2. L'opposition entre le temps sacré et le temps profane

Le mythe de Médée nous met en face de deux temps principaux dans lesquels évoluent les actions du mythe, à savoir : le temps sacré et le temps profane. Nous constatons une opposition radicale entre ceux-ci. Cette situation du temps correspond à la vie de nos deux héros à savoir : Médée et Jason. Mais avant de montrer ce qui les oppose, il paraît essentiel de définir ces deux notions pour mieux étayer notre analyse.

Pour l'homme religieux, le temps n'est ni homogène ni continu. Il est plutôt hétérogène et discontinu dans la mesure où il est périodique. C'est ce que montre Mircea Eliade quand il dit qu'« il y a les intervalles de temps sacré, le temps des fêtes (en majorité, des fêtes périodiques).»²⁵⁰ Il s'opère à des moments ou à des périodes bien précis. C'est un temps qui est caractérisé par des interruptions. Mircea Eliade ajoute que :

« Le temps sacré est par nature même réversible dans le sens qu'il est à proprement parler un temps mythique primordial rendu présent. Toutes fêtes religieuses, tout temps liturgique, consiste dans la réactualisation d'un événement sacré qui a eu lieu dans un passé mythique. »²⁵¹

Le temps sacré est pour ainsi dire, un temps récupérable, indéfiniment répétitif, caractérisé par le phénomène de l'itératif. Le temps profane, quant à lui, se présente comme un temps homogène et continu. Il est « une durée temporelle ordinaire dans laquelle s'inscrivent les actes dénués de signification religieuse.»²⁵² On le reconnaît par son irréversibilité car c'est un temps qui change et qui n'est pas égal à lui-même.

Comme nous l'avons dit auparavant, Médée et Jason caractérisent l'opposition du temps sacré au temps profane. En effet, Médée considère le temps sacré parce que toute la vie de l'être humain repose sur lui. Il est un mouvement cyclique où la notion du progrès n'a pas d'utilité ni de sens puisqu'on revient toujours au même. Ce

²⁵⁰ Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 63.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 63.

²⁵² *Ibid.*, p. 63.

mouvement cyclique vient du fait que l'homme naît, grandit, meurt et retourne d'où il vient. La vie de l'homme est un perpétuel recommencement. C'est, entre autres, sur l'un des mystères de l'être que Médée fonde tous ses espoirs et toute sa foi dans le sacré. Quant à Jason qui s'emploie à nier ce mystère, le temps est pour lui, un tracé linéaire qui permet de faire exister l'idée de progrès. Car pour lui, seul le progrès et les biens terrestres existent.

En Colchide, Médée et les siens vivaient très souvent des moments sacrés car tous les rites et sacrifices se faisaient non seulement au nom des divinités mais en plus, ils se passaient dans une période bien déterminée et précise. Pendant ces cérémonies, ils sortaient de la durée temporelle ordinaire pour réintégrer le temps sacré. Médée et les Colques revivaient ainsi les temps de leurs ancêtres. Ils réactualisaient au cours de ces fêtes et rites le temps ancien vécu :

Médée ne peut imaginer sa vie hors de ce temps où « le coucher du soleil préfigure la descente dans le royaume des morts ; et, lorsqu'il reparaît, il préfigure la résurrection. »²⁵³

Ce phénomène crée un rythme temporel et la sacralité du temps, sur lequel est fondé le mythe paysan comme le signale Pasolini. Le lever et le coucher du soleil caractérisent un mythe solaire qui était respecté par les Colques. D'ailleurs, n'oublions pas que Médée est petite-fille d'Hélios, le soleil. Le temps sacré prend alors le dessus sur le temps profane parce qu'il n'a pas sa place chez ce peuple. Cependant, lorsque Médée quitte sa patrie pour se rendre à Corinthe, elle se retrouve dans un temps profane où le sacré n'a aucune place et où aucune cérémonie ni fête religieuse n'ont lieu, et où le soleil qui se couche et se lève ne représente rien du tout. Médée se sentira esclave et emprisonnée par ce nouveau temps qui ne fait que l'aliéner. Elle sera confrontée ici à l'inéluctable écoulement du temps, dominée et impuissante face à ce temps qui s'impose sans cesse à elle. A l'opposé, Jason qui, par dépit, a toujours

²⁵³ Pier Paolo Pasolini, *op.cit.*, p. 39. « Le sue case sono diventate una officina, in cui ai suoi ordini lavorano degli operai. » p. 31.

banalisé le temps sacré, se sentira plus fort et épanoui parce qu'étant dans son domaine, c'est-à-dire dans le temps où la modernité prend le dessus sur les choses primitives et sacrées.

A Corinthe, c'est le temps profane qui prédominera. Mais nous aurons un rebondissement du temps sacré à la fin du mythe car Médée après la mort de Créon, de Créüse et de ses enfants, rentre dans le temps sacré dont elle a été dépossédée. De même que chez Sénèque et Euripide, les Médée des écrivains contemporains retournent dans le temps mythique après s'être vengées contre la cour royale et avoir tué leurs enfants.

2.3. Le temps comme stratégie de vengeance et de renaissance

« Pitié, roi, pitié pour la pauvre Médée ! Deux enfants... Cela seul qui lui reste sur la terre... (Silence de Créon) Un jour, ô roi, un seul entre les jours que, par milliers, nous font les dieux. D'un midi à l'autre. Demain, à midi quand le soleil comme à cette heure sera dans son zénith, tu verras Médée prendre son sac et ses nippes, et, à grandes enjambées folles, tu verras sa robe voler entre les herbes du chemin. Un jour, d'un soleil à l'autre. »²⁵⁴

A travers ces propos, transparaissent déjà la ruse et le piège que Médée tend à Créon. Ce piège qui consiste à lui laisser encore un jour afin de mettre en œuvre sa vengeance. En effet, pour éloigner Médée afin d'unir Jason à sa fille Créüse, Créon lui demande de s'en aller de Corinthe avant que ses soldats ne la fassent partir de force. Ayant peur d'elle à cause de ses pouvoirs maléfiques, il souhaite qu'elle quitte le territoire à l'instant même. Il dit à cet effet : « Tu dois partir immédiatement. Tu dois quitter le pays avant la tombée du jour. Ramasse tes hardes. Les collines reprendront leur souffle quand elles auront vu, d'assez loin, disparaître ton dos dans la poussière du couchant. »²⁵⁵

²⁵⁴ Max Rouquette, *op. cit.*, pp. 35- 36.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 34.

L'ultimatum de Créon est tellement court que Médée ne sait quoi penser. Elle le supplie alors de lui accorder un jour de plus pour embrasser pour la dernière fois ses enfants. Mais en réalité, ce seul jour dont elle parle représente une éternité pour elle car, elle pourrait enfin mettre à exécution sa vengeance qu'elle a méditée depuis qu'elle sait qu'elle a tout perdu. Médée réussit par sa mise en scène à persuader Créon qui prend pitié d'elle bien qu'il sache que cette décision peut lui être fatale. Pour se venger, elle se sert de ce temps aussi court soit-il, pour arriver à ses fins. Ne dira t-elle pas elle-même avant de rencontrer Créon que rien ne se passait dans ce pays parce que jusqu'à l'heure de sa vengeance, le temps était suspendu et figé.

Elle souligne que les Corinthiens connaîtront bientôt "la couleur du temps" pour dire qu'ils n'ont jamais su ce qu'était auparavant ce vrai temps. C'est-à-dire, le temps qui ne s'écoule pas mais qui se répète à chaque occasion de la vie. Elle soutiendra que : « L'heure vient de cracher le feu. [...] le temps vient de montrer les griffes de la louve, vient le temps de montrer les crocs »²⁵⁶. Ce temps est bien celui de la vengeance et de sa renaissance. Dans sa dernière tentative de raisonner Jason son époux infidèle qui veut l'abandonner, elle lui demande s'il veut à nouveau qu'elle remonte le temps :

« Pour que rien n'ait été de ce qui fut ; pour que tout revienne à l'état originel, dans la paix, dans le repos premier ? »²⁵⁷

Le temps dont elle parle ici est celui de son passé en Colchide, où elle était encore jeune fille et vierge. Ce temps où elle avait encore son frère et tout le reste de sa famille. Cette période où elle était une prêtresse aux multiples pouvoirs.

Devant le mutisme de Jason, elle lui rappelle bien qu'elle n'a qu'un jour entier moitié de soleil, moitié de lune pour rester encore sur le territoire de Créon. Mais que veut dire au juste « moitié soleil, moitié lune » ? Nous pensons que c'est par cette description que les peuples anciens, reconnaissaient la valeur du temps puisqu'à cette époque, la perception du temps était cyclique. C'est la métaphore d'un jour de 24

²⁵⁶ Max Rouquette, *op. cit.*, p. 31.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 50.

heures. Médée se sert de la seule occasion qui lui est donnée, pour faire porter le cadeau fatal à Créüse.

Dans l'attente de ce qui arrivera, elle s'impatiente parce qu'elle est curieuse de connaître l'issue des événements. Elle en attend les échos pour mettre fin à la vie de ses enfants. La nourrice qui a compris ses desseins essaie de la raisonner mais Médée trouve qu'elle lui fait perdre le temps: « Le temps me file des doigts et il me faut t'écouter. Je t'entendrai. Mais pas de détours. »²⁵⁸ La seule préoccupation de Médée, c'est d'arriver à assouvir sa soif de vengeance dans le temps qui lui est assigné et rien d'autre. A travers ces meurtres, elle compte retrouver son passé sacré et ses origines. Elle dira que nul ne compte plus pour elle, puisque seul le temps limpide la fascine :

« Mon temps de la vierge Médée...Le temps d'avant le mensonge...Le temps des dieux oubliés...» Et elle ajoute : « Le temps d'avant Jason est le pas, le seul pas qui me mène à l'espoir. »²⁵⁹

Cette vengeance a pour seul but de retrouver tout ce qu'elle avait perdu en suivant Jason à Corinthe. En l'espace d'un seul jour, Médée réussit à tuer le roi et sa fille et surtout ses enfants qui étaient chers à son époux Jason. Le temps devient un élément dramatique et tragique. Mais il permet à Médée de renaître de nouveau et de revenir au temps primitif. C'est-à-dire, au temps de sa virginité, de sa Colchide natale, de ses habitudes liées aux choses sacrées, en un mot, tout ce qui lui était cher avant sa rencontre avec Jason. A ce propos Mimoso Ruiz dira :

« Médée, qui, dans la vengeance incarne la synthèse inouïe des éléments naturels les plus opposés, après avoir instauré le chaos dans la temporalité des Corinthiens, annule son existence présente, liée à l'univers de l'homme, pour reconquérir sa virginité et ses origines. »²⁶⁰.

Le temps a permis à Médée de mettre une stratégie de vengeance en place. A

²⁵⁸ Ibid., p. 68.

²⁵⁹ Max Rouquette, *op. cit.*, p. 76.

²⁶⁰ Duarte Mimoso Ruiz, *op. cit.*, p. 130.

travers ce délai d'un jour, elle a su mettre à profit son pouvoir magique. Désormais, tous les Corinthiens sauront qu'elle est véritablement la magicienne, la prêtresse d'antan.

3. Conclusion partielle

Ce chapitre nous a permis de mettre en évidence, le temps et l'espace comme deux modalités de réappropriation de l'espace de Médée. Nous nous sommes rendus compte que la Médée des contemporains était tout aussi confrontée à l'opposition cruciale du temps et de l'espace car ne se retrouvant nulle part ailleurs que dans sa Colchide profonde où les valeurs anciennes étaient respectées scrupuleusement. En effet, pour elle, il est inadmissible qu'un être humain vive dans un espace et dans un temps où nul dieu n'a le pouvoir.

Ainsi, se sent elle dépossédée de tout ce qu'elle avait de plus cher dans le monde quand elle décide de suivre Jason par amour. A Corinthe, elle vit sans repère mais se plie aux exigences de ce peuple qui n'a aucun respect pour la divinité parce qu'étant sous le coup de la modernité. Malheureuse et incomprise, elle prend pourtant son mal en patience jusqu'au jour où Jason l'abandonne pour Créüse et que Créon lui demande de quitter cette nouvelle patrie dans laquelle elle a vécu plus de dix ans loin de ses parents qu'elle a d'ailleurs trahi.

Par la vengeance perpétrée contre Créon, Créüse, et ses enfants, Médée retrouve toute sa vie antérieure. Elle réussit tant bien que mal à refaire alliance avec ses dieux qu'elle avait décidé de renier à cause de son amour pour Jason. Elle abolit le temps corinthien en réintégrant son espace- temps privilégié et statique, celui de la Colchide où elle vivait dans une harmonie mythique. La remarque que nous faisons est que, comme chez Euripide et Sénèque, les Médée des contemporains redeviennent les maîtresses du temps car elles atteignent d'une certaine façon l'éternité que ce soit par le départ de Corinthe ou par la mort. Elles se situent désormais dans un espace et un temps héroïques. Cependant, il est important de souligner qu'au terme de notre analyse, nous avons constaté que les attribues du temps et de l'espace dans la

transposition sont identiques dans le mythe ancien. Cela montre que dans la transposition, tout n'est pas sujet de transformation comme on pourrait le penser.

DEUXIEME PARTIE : LE PERSONNAGE DE
MEDEE, DU DESTIN OU DE LA TRAGEDIE
PERSONNELLE A SA RECEPTION
UNIVERSELLE

Nous avons analysé dans la partie précédente les manières de dire ou les procédés scéniques subversifs ou transgressifs qui ont porté ou fécondé l'intrigue qui forge le mythe moderne de Médée. Nous voulons suivre cette piste mais cette fois, en portant une attention particulière au personnage de Médée. En effet, partant du principe que toute histoire est histoire de personnages et sachant que Médée est le point focal du mythe qui en fait une protagoniste, nous réfléchissons aux traitements qui lui sont réservés dans les œuvres qui font l'objet de notre étude. Il s'agira d'étudier son être à travers son faire, les différents motifs qui la caractérisent et qui s'inscrivent dans la réactualisation du mythe antique.

Nous avons par ailleurs décelé dans la possibilité de la réactualisation voire de l'adaptabilité des motifs du mythe l'expression de la transculturalité. En fin de compte, nous verrons dans cette partie comment et pourquoi l'être de Médée se mue pour se conjuguer à l'universel.

Chapitre I : Le fonctionnement du personnage de Médée : De la passion à la vengeance

Notre projet est de montrer dans ce chapitre la manière dont s'exprime l'amour ou mieux, la passion que Médée éprouve pour Jason dans les versions contemporaines. Pour ce faire, nous analyserons comment cette passion s'est révélée et comment elle a fini par devenir une passion meurtrière. Nous verrons par ailleurs que l'intensité des sentiments de la jeune princesse venue d'ailleurs pour l'Argonaute l'a poussée à commettre des crimes passionnels. En effet, Médée pour plaire à l'homme qu'elle aime, use de tous ses pouvoirs pour éliminer tous ceux qui se mettent au travers de son bonheur avec Jason.

1. Le déclenchement de l'amour

Dans la transposition des écrivains contemporains tout comme chez les antiques, la révélation de l'amour se fait d'une manière subite. Dans le mythe antique, il est dit que la déesse Héra, voulant aider Jason dans cette expédition, demanda à Aphrodite, déesse de l'amour, de l'aider afin que Médée tombe éperdument amoureuse de Jason. Celle-ci accomplit cette mission sans hésitation. La princesse Médée est désormais prête à s'engager auprès de Jason dans la conquête de la toison d'or en posant des conditions : partir avec lui et devenir sa femme. Jason lui fait ce serment qu'elle exige et plus encore, lui prête un serment de fidélité à vie. Chez les dramaturges contemporains tels Anouilh, Jahn, Kyrklund et Pasolini par contre, cette version antique n'est pas mise en exergue mais toujours est-il que dans la version contemporaine, dès le premier instant où Médée voit le jeune Argonaute, elle tombe éperdument amoureuse de lui. La première rencontre se passant dans le temple, Médée est éblouie en voyant le jeune Jason.

Ce coup de foudre provoquera plus tard la destruction d'une famille, mieux d'un royaume. En effet, chez certains auteurs, tels Pasolini, avant l'arrivée de l'Argonaute en Colchide, les jeunes servantes de Médée travaillent et fredonnent un chant prophétique et mystérieux. Ce chant qui est basé sur l'amour et la mort annonce les événements à venir au sein du royaume. Aucun Colque, ni même Médée, n'arrivent à déchiffrer ce chant. Au soir de sa rencontre avec Jason, Médée comme possédée décide d'aller toute seule dans le temple pour prier, ce qui est interprété par les habitants en ces termes :

«Les gens considèrent le comportement soudainement étrange de Médée avec stupeur, mais avec respect. Peut-être s'agit-il d'une nouvelle forme de rite. En réalité, Médée elle-même ne saurait rien expliquer de ce qu'elle est en train de faire : elle agit sur une inspiration ; il faut s'en remettre à la volonté des dieux. »²⁶¹

Médée se sent envahie dans le temple par l'esprit de sa terre. Comme le dit le texte : « Jamais elle n'a prié avec une telle ferveur, presque de la béatitude »²⁶². Elle est animée par quelque chose d'irréel, d'incompréhensible, de nouveau. Ce sont les prémices d'un amour naissant. C'est l'écho intérieur d'un amour mythique. Cet amour pour le jeune Argonaute se présente sous le signe d'un drame dans la mesure où elle s'évanouit lors de l'entrée de celui-ci dans le temple.

« Et voici que, dans le silence non naturel, on entend un bruit, un bruit de pas. Médée se tourne vers le fond de la vallée escarpée, au milieu de laquelle se tendent les branches de l'arbre sacré qui est devenu, à la suite de ce foudroiement, une des si nombreuses formes indéchiffrables qui l'entourent...C'est un jeune homme qui avance : grand, vigoureux comme un lévrier, brun, l'œil petit, opaque, avide et sensuel [...]Médée fait le geste de se lever, d'aller à sa rencontre pour lui demander qui il est...Mais l'apparition, comme elle avait paru, disparaît. Une expression de douleur et de profonde déception s'imprime sur le visage de Médée :

²⁶¹ Pier Paolo Pasolini, *op. cit.*, p. 53. « La gente guarda l'improvvisa stranezza di Medea, con stupore, ma con rispetto. Forse si tratta di una nuova forma di rito. In realtà, Medea stessa, non saprebbe dire nulla di quello che fa: è un'ispirazione, bisogna rimettersi alla volontà degli Dei. » p. 43.

²⁶² Id., p. 54. « Mai ha pregato con tanto fervore e quasi beatitudine... » p. 44.

elle le cherche, veut le suivre... Au lieu de quoi elle tombe, s'écroule au sol d'un bloc, inanimée. »²⁶³

L'amour de Médée chez Pasolini se décèle d'abord par un chant mystérieux ensuite par une vision splendide de Jason, enfin, par une douleur inexplicable et une déception. A son réveil, elle entraîne son frère pour qu'il l'aide à récupérer la toison d'or tant recherchée. Sans effort, elle la lui remet et s'enfuit avec lui en entraînant son frère qu'elle tue pour parfaire sa fuite. Cependant, chez Willy Kyrklund, les événements ne se présentent pas pareillement. Sous l'arbre de M'Bongo, Médée qui ne comprend pas trop bien la langue grecque parlée par Jason, lui remet la toison et lui jure qu'elle l'aidera tous les jours. D'ailleurs elle demande à Jason qui s'inquiétait du fait qu'elle refuse de s'enfuir avec lui de se taire. Pour concrétiser cette promesse d'aide, elle lui avoue qu'elle est désormais sa servante et que rien ne pourrait l'arrêter. Sa vie ne lui dit plus rien si ce n'est avec Jason.

« Tais-toi ! Tais-toi tu plaides si mal ma cause que j'en ai le foie qui éclate. Comme si j'aurais été ici maintenant, si une seule seconde j'avais pensé à ma propre vie ! Comme si j'aurais consenti à avoir les moindres relations avec toi car qu'est-ce que tu viens faire ici, voleur- si une seule seconde c'était à moi que j'avais pensé ! Mais depuis le premier regard que j'ai porté sur toi, toutes mes pensées sont des pensées de toi, toutes. Tu as un pouvoir magique. »²⁶⁴

Ce passage montre la volonté de Médée de suivre Jason dont elle est éperdument amoureuse au point de faire abstraction de sa propre personne. Elle est prête à le servir toute sa vie. Médée qui était inébranlable n'est plus maîtresse de ce qu'elle sent pour

²⁶³ Ibid., pp. 54-55. « Ed ecco che nel silenzio innaturale si sente un rumore, di passi. Medea si volta verso il fondo della valletta scoscesa, in mezzo a cui rameggia l'Albero sacro divenuto una delle tante forme indecifrabili che la circondano, in seguito alla folgorazione... È un giovane, che avanza: un giovane alto, aitante come un levriero, bruno, dall'occhio piccolo, opaco, avido e sensuale (...) Medea fa per alzarsi, andargli incontro, chiedergli chi è ... Ma l'apparizione, così com'è comparsa, scompare. Un'espressione di dolore e di delusione profonda s'imprime nel viso di Medea : fa per cercarlo, per seguirlo... Invece cade, di schianto, piombando a terra priva di sensi.» p. 44-45.

²⁶⁴ Willy Kyrklund, *op. cit.*, p. 44. « Tig !tig !tig ! Du talar så illa för din sak att min lever brister. Som om jag nu stod här, om jag hade ägnat den ringaste tanke åt mitt eget liv! Som om jag någonsi, hade inlåtit mig med dig, vad hade du här at göra, en tjuv, om jag det ringaste hade tänkt på mig själv! Men du har fyllt alla mina tankar sedan den första blicken jag fäste på dig, för du har en trollmakt.» p. 120.

Jason. Elle agit sous une pulsion qu'on ne lui reconnaît pas. Elle pourrait être considérée comme une personne ensorcelée et possédée. Cet aspect de l'amour est perçu dans le comportement de Médée qui ne peut guérir de la passion dévorante qui l'anime. Elle n'hésite pas à sacrifier son frère en le tuant ainsi que l'abandon de son royaume pour montrer à Jason qu'elle l'aime d'un amour ardent qui ne peut s'écrouler du jour au lendemain. La mort de son frère Absyrte est un drame mais sous l'effet de l'amour, Médée n'entend pas les choses de cette façon. Pour elle, rien ne vaut l'amour qu'elle voue désormais à Jason. Par ce geste, elle scelle son destin à celui de son bien aimé. En épousant Jason, elle met à son service son pouvoir surnaturel pour l'aider dans tous les obstacles qu'il trouvera sur son chemin.

1.1. Les excès de la passion : Les meurtres d'Absyrte et de Pélias

Etymologiquement, si on se réfère au grec et au latin, une passion, c'est d'abord quelque chose que l'on subit, c'est ce dont on pâtit. Ainsi, en grec, la passion [*pathos*] signifie ce qu'on éprouve, par opposition à ce qu'on fait mais surtout renvoie à tout ce qui affecte le corps et l'âme, en bien et en mal. La passion est l'état de l'âme agitée par un sentiment extérieur, tel que la l'amour, le plaisir, le chagrin, l'affliction, la colère, la pitié, la haine.

En latin, « *passio* » est l'action de supporter, de souffrir, une affection de l'âme. En définitive, la passion est la résultante de ce qu'on éprouve. C'est une souffrance qu'on endure et qui transforme à la longue. Marc Wetzel la définit comme ce qui « se caractérise par une forme chronique, par une obsession supprimant la liberté de l'être, et par un processus excessif. La passion est la vie du hasard, la vie du tout et du rien »²⁶⁵. Ces propos montrent que la passion, au niveau affectif, est un sentiment durable dont on ne peut se séparer facilement. Elle se caractérise évidemment par son intensité mais aussi par le fait qu'elle est instantanée et quelque peu despotique. Elle est souvent recommandée car elle constitue un moteur de la vie et surtout une

²⁶⁵ Marc Wetzel, *Les passions*, Paris, Quintette, 1989, p. 51.

motivation. La passion contient un potentiel d'élan qui fait vibrer et pousse deux êtres l'un vers l'autre avec une fougue indescriptible. Cependant, elle peut être à la fois source d'épanouissement et de destruction douloureuse. Cette bipolarité vient du fait que la présence de l'objet de la passion entraîne une euphorie alors que son absence occasionne une sensation de manque et de douleur. La passion est donc un attachement, une dépendance qui peut s'avérer aliénante en dernière instance.

C'est bien le cas de Médée qui, animée d'une passion subite pour Jason, tue son frère et trahit tous les êtres qu'elle aimait pour suivre son bien aimé en exil. Cependant, le remariage de Jason avec Créüse et la contrainte d'un nouvel exil fouettent son amour propre. Découvrant le point vulnérable de Jason, elle décide de se venger afin de détruire tout ce qu'il aime. La passion de Médée que nous qualifierons d'obsessionnelle la conduira à commettre des actions fatales, de par leurs conséquences souvent désastreuses. L'amour passionnel de Médée pour Jason se manifeste sous plusieurs aspects dont deux exemples typiques qu'on ne peut ignorer: les meurtres de son frère Absyrte et de Pélias l'oncle de Jason. Dans certaines versions anciennes, la mort de Absyrte est causée par Jason et non par Médée alors que celle de Pélias est formellement attribuée à Médée. Ce sont ces deux meurtres que nous analyserons en tenant compte de la vision des modernes.

Après la révélation de l'amour de Médée pour Jason, celle-ci s'engage auprès de lui afin de l'aider à surmonter toutes les épreuves qui se présenteront à lui. Pour preuve, elle se met en tête d'éliminer tous ceux qui essayeront d'être un obstacle à cet amour naissant. C'est ainsi qu'elle tue froidement son jeune frère pour faciliter sa fuite avec son bien-aimé. Même si, dans certaines versions en l'occurrence, celle d'Apollonios de Rhodes²⁶⁶ le meurtre d'Absyrte n'est pas effectué par Médée mais par Jason, il n'en demeure pas moins qu'elle soit l'unique instigatrice de ce meurtre.

Par contre avec les dramaturges modernes qui se sont inspirés de la version d'Euripide, Médée est la responsable de cette mort occasionnée pendant la fuite des

²⁶⁶ Apollonios de Rhodes, *les Argonautiques*, Paris, Les Belles Lettres, 1974.

Argonautes. Résumant la longue séquence de cette fuite dans son scénario, Pasolini illustre bien ce meurtre :

« Les Argonautes s'enfuient, l'armée de Colchide, à leur poursuite, apparaît derrière eux. Les argonautes se voient perdus ; pleurant presque, Jason le hurle à Médée (qui est avec Absyrto sur le chariot) comme si c'était elle la coupable. Alors Médée, sur le chariot lancé dans une course, tue Absyrto, en découpant le corps en morceaux, et jette un par un (en commençant par la tête) les morceaux déchirés dans la poussière. »²⁶⁷

Ce passage nous éclaire sur l'origine de la mort d'Absyrte. C'est bien Médée qui a assassiné son frère. Dans la *Médée* d'Anouilh, celle-ci assume ce meurtre et n'hésite pas à avouer à la nourrice que son départ de Colchide et le meurtre de son frère sont les preuves de l'amour qu'elle éprouvait pour Jason. Ce dernier est le seul être pour qui elle tue son frère. Sans l'intervention de Médée, les Argonautes n'auraient pas pu atteindre leur but. Car, l'armée de Aietès forcée de s'arrêter pour recueillir le corps du fils du roi, aurait pu les rattraper et l'histoire de ces voyageurs aurait pris fin dans cette contrée dite barbare.

La mort d'Absyrte serait donc une phase très importante dans la réussite de la conquête de la Toison d'or. Cette idée est mise en évidence par Bertrand Westphal quand il dit :

« Absyrte contribue à forger le nouveau monde le nouveau monde qui s'ouvre devant la proue de la nef Argô. A son corps défendant. C'est par la grâce de Médée la barbare et de son frère que les Grecs vont poursuivre leur œuvre d'exploration. »²⁶⁸

²⁶⁷ Pier Paolo Pasolini, *op. cit.*, p. 59.

« Gli argonauti fuggono, l'esercito della Colchide, inseguitore, appare alla loro spalle. Gli argonauti si sentono perduti; Giasone lo urla quasi piangendo a Medea (con Apsirto sul suo carro) quasi che la colpevole fosse lei.

Medea, sul carro in corsa, allora uccide Apsirto, ne fa a pezzi il corpo, e getta a uno a uno (per prima la testa) i pezzi smembrati sulla polvere.» p. 49.

²⁶⁸ Bertrand Westphal, « Absyrte ou le morcellement d'un Frère » in *Fratries Frères et sœurs dans la Littérature et Les Arts de l'Antiquité à nos jours*, Sous la direction de Florence Godeau et Wladimir Troubetzkoy, Paris, Editions Kimé, 2003, p. 48.

Même si la participation d’Absyrte dans cette action n’est pas de son propre fait, il n’en demeure pas moins qu’il ait été utile à Médée sa sœur. Aussi faut-il rappeler que la mort d’Absyrte n’est pas la seule preuve d’amour que Médée a voulu donner à Jason. Nous notons également la mort de Pélias, oncle de Jason. En effet, Médée qui voulait restituer le trône à Jason et venger les parents de celui-ci décide d’éliminer ce personnage indigne qui s’est fait l’ennemi de Jason. Heureuse d’avoir réussi à faire tuer son ennemi par la ruse, elle s’en félicite. D’ailleurs chez Max Rouquette ce passage de la mort de Pélias prend la forme d’une moquerie lorsque Médée dit à la nourrice :

« Quand je les vois se tromper eux-mêmes, comme lorsque je vis les filles de ce roi, si vieux, accepter ma promesse de le rajeunir, et le découper en cent morceaux que je fis bouillir dans mon chaudron de sorcière, ha ! Comme nous rîmes, comme nous rîmes, tous deux. »²⁶⁹

On peut noter ici, l’attitude moqueuse de Médée face à ce crime dont elle est l’entière responsable. On peut presque avouer que Médée est indifférente au crime qu’elle a commis. L’amour qu’elle éprouve en ce moment pour Jason est tellement fort que le sang qui salit ses mains de jour en jour ne lui cause aucun remords. On croirait qu’elle est possédée par une force inconnue ou par une pulsion destructrice qu’elle n’arrive pas à maîtriser.

Plus elle écarte les personnes qui semblent susceptibles de gêner Jason dans sa quête de la gloire et plus l’amour qu’elle a pour lui se renforce. Sa passion pour Jason devient une aliénation de sa personne dans la mesure où tous les actes qu’elle pose sont en faveur de celui-ci. Médée ne vit plus pour elle-même, ne songe plus à elle, ne se préoccupe pas de sa vie future. Désormais Jason devient son unique but, sa raison de vivre. Ce don de soi est non seulement visible mais en plus de cela, il est scellé dans le sang. Pour Médée, plus rien ne peut la séparer de Jason en qui elle met tout son espoir. Par le comportement de Médée, nous comprenons la force que peut avoir l’amour dans la vie de deux êtres. Dans la version d’Euripide, Médée n’utilise pas la

²⁶⁹ Max Rouquette, *op. cit.*, p. 22.

magie et la sorcellerie comme à son habitude mais plutôt la supercherie et la ruse pour arriver à ses fins.

Cependant, Jason sacrifie-t-il tout pour Médée par amour pour Médée ? Cette folle passion qu'elle vit est-elle aussi vécue par Jason ? On peut répondre par la négative car bien souvent, l'indifférence de Jason à l'égard de Médée face à sa passion, à sa sensualité sera à la base de la séparation du couple. Si Médée aime Jason à la folie, Jason lui, en aime une autre, tout cela dans une atmosphère où se mêlent sensualité et sexualité.

1.2. La sensualité et la sexualité dans la version des auteurs contemporains

La sensualité et la sexualité jouent un rôle prépondérant dans la version des contemporains. Cela dit, l'histoire mythique des Argonautes et de Médée est marquée d'une forte sensualité. Déjà chez Apollonios de Rhodes, cette sensualité était mise en exergue puisque dans *Les Argonautiques*, il met l'accent sur la beauté physique de Jason, beauté qui n'échappe à personne d'ailleurs. Celle-ci est également soulignée dans la *Médée* de Pasolini.

« C'est un jeune homme qui avance : grand, vigoureux comme un lévrier, brun, l'œil petit, opaque, avide et sensuel. »²⁷⁰

Ce passage illustre bien à quel point Jason apparaît comme un homme splendide et beau. C'est d'ailleurs cette sensualité qui amène Médée à être éperdument amoureuse au premier regard. Chez Jahnn et Kyrklund, la sensualité et la sexualité sont beaucoup mieux perçues. C'est ainsi que la Médée de Kyrklund exprime la fascination voire le désir physique à la vue de Jason. Elle déclare en effet :

« Comme je t'admirais alors... A Mbongo...lorsque j'ai été assez sotté pour m'occuper de toi et te sauver la vie. Je te trouvais si grand... Si

²⁷⁰ Pier Paolo Pasolini, *op.cit.*, p. 54. « È un giovane, che avanza: un giovane alto, aitante come un levriero, bruno, dall'occhio piccolo, opaco, avido e sensuale.» p. 45.

sage...si courageux. Tu venais d'un pays lointain et merveilleux. Tu étais tellement beau, tellement étrange. Tu avais voyagé, tu avais vu le monde et tu savais tout. »²⁷¹

Il convient de noter que l'adverbe « tellement » instruit sur l'intensité des sentiments amoureux de Médée à l'égard de Jason. D'ailleurs, elle s'abandonne totalement à lui comme en attestent ses propos : « Laisse-moi te toucher. Tu as un pouvoir magique. Je suis ta servante. »²⁷² On y voit les germes d'une passion aliénante ou d'un amour passion. En somme, Médée se pose ici non seulement comme une femme amoureuse mais aussi et surtout comme une femme exclusivement au service de son amour. Elle apparaît non pas comme sujet de son amour mais comme esclave de l'amour, asservie par l'amour. Jahnn, lui, va plus loin. En effet, avec ce dramaturge, Jason vit une sexualité affirmée. Il va jusqu'à décrire les pratiques sexuelles de Jason.

Il s'agit de la relation qu'il entretient avec des hommes (homosexualité) et aussi avec ses servantes et ce, même dans la maison conjugale. La sexualité est d'autant plus forte que Jason affiche les relations sexuelles qu'il vit avec son fils aîné. Bien plus encore, Jahnn oppose le père et le fils qui aiment une même femme: Créüse, la fille de Créon. Il apparaît dans cette version que Jason déborde d'un appétit sexuel qui prend les allures d'excès ou de sexualité débridée.

Il est intéressant de souligner que Médée a sacrifié sa jeunesse à Jason et à ses enfants. De ce fait, la transformation de son corps entraîne l'éloignement de ce dernier du lit conjugal. En effet, contrairement à Jason qui est jeune, Médée vieillit et voit sa beauté se faner. Elle n'est plus la belle princesse de la Colchide dont on vantait la beauté. Malgré une vieillesse prématurée, elle ressent toujours la sensualité en elle. Bien que son corps soit déformé et ne rayonne plus dans la version de Jahnn, elle éprouve toujours du désir pour son mari. Devant la séparation, Médée ressent une

²⁷¹ Willy Kyrklund, *op. cit.*, p. 28. « Vad jag beundrade dig den gången,...i Mbongo... när jag var dum nog att ta befattning med dig och rädda ditt liv. Jag tyckte att du var så stor, så klok och så modig. Jag begrep ingenting, jag bara beundrade dig. Du kom från ett fjärran underbart land, du var så vacker och så egendomlig. Du hade rest och sett världen och visste allt.» pp. 99-100.

²⁷² *Ibid.*, p. 44. «Låt mig ta på dig... Du har en trollmakt. Jag är din tjänarinna. » p. 120.

frustration sexuelle qui provoque une certaine haine. Pour cela, elle décide de n'employer que des hommes mais cela n'empêche pas Jason d'aller avec eux. Jahnn met en relief, la bisexualité de Jason. En effet, à défaut de femmes, Jason se rabat sur les hommes. Médée se voit blesser et considère le comportement de Jason comme une insulte à sa féminité et à son devoir d'épouse. Elle lui reproche de négliger sa couche. Elle devient alors une femme malheureuse et furieuse à cause du manque d'amour et d'affection dont elle est victime. Consciente de cela, la nourrice n'hésite pas non plus à faire des reproches à son maître :

« Médée a accepté de vieillir, de se sacrifier pour ses deux fils et pour Jason, et à présent elle souffre de ce que cet homme éternellement jeune, avec de puissants appétits sexuel la délaisse. »²⁷³

Malgré son abandon, Médée se console et garde toujours l'espoir de tenir la torche pour accompagner son fils aîné et sa femme pendant leur nuit de nocce. Cependant, cette joie qui l'animait ne sera qu'un rêve car ce jour ne viendra jamais. Jason dans son égoïsme lui retirera ce plaisir. Au lieu de demander à Créon la possibilité pour son fils d'épouser Créüse, c'est plutôt lui qui l'épousera. Médée dira à Jason :

« Tu as trompé ton propre fils, tu lui as volé sa fiancée , tu me refuses, à moi, vieille femme, le récompense qui me revient pour l'avoir mis au monde : Le voir, avec ma torche nuptiale, le voir procréer, trembler de tous ses membres, se soulever et retomber, le voir excité, transpirant, puis sourire, fatigué, le voir jeune, lui qui grandit au fond de mon ventre, me rassasier avec mes yeux qui sont du même sang. »²⁷⁴

Ces mots de Médée expriment sa déception. Cela s'explique par le fait qu'elle est privée à la fois d'une sexualité qu'elle désire encore et aussi du privilège qu'a toute

²⁷³ Ibid., notice, p. 119.

²⁷⁴ Ibid., p. 94. « Betrogen um die Braut hast du den eignen Sohn, missgönnt mir alten Frau den Lohn, um den Knaben ich geboren: Ihn- fackelhaltend- nackt im Hochzeitsbett zu sehn, ihn zeugen sehn, an allen Gliedern zittern, aufwerfen sich und niederstampfen, erregt ihn, dampfend, ermattet lächeln, jung ihn, der tief in meinem roten Schoße wuchs, zu sehn, genießend mit den Blicken meiner blutsverwandten Augen. » p 72.

Jahnn évoque ici la tradition antique qui veut que la mère assiste à la nuit de nocces de son fils

mère dans la tradition grecque d'assister à la première nuit de nocce de son fils. D'une certaine façon, Médée ne pourra assister aux nocces de son fils avec Créüse à cause de Jason. Elle ne peut donc pas profiter de ce jour pour compenser ce manque. Finalement, elle sera privée de sa vie de femme, de mère et d'épouse.

Elle comprend que son mari n'honorera jamais la promesse qu'il a faite de passer la nuit avec elle. Elle ressent de plus en plus une sorte de frustration ravivée par l'infidélité de son mari. En effet, non seulement, Jason entretient des relations incestueuses avec son propre fils, mais aussi ses enfants entretiennent des rapports charnels. C'est d'ailleurs au cours d'une étreinte amoureuse qu'ils sont poignardés par Médée :

« Après avoir été trahi par toi, ce garçon, rejeté, solitaire, rencontra son frère, l'embrassa, un peu excité, plutôt prêt à mourir, l'empoigna, l'adorant comme le seul être vivant qui, sans malice, souhaitait être à lui. Je les trouvai ne distinguant plus rien, pleurant au sol, haletant, se roulant l'un contre l'autre. C'était comme une nocce, une extermination décidée de longue date. J'avais devant mes yeux, l'image de mon frère, ce mort lointain dédoublé : Deux êtres, fort et faible, mature et immature. Et le meurtre logeait dans les mains du plus fort. Avec désespoir, elles se cramponnaient au cou du plus faible. Volupté, râles d'agonie, indiscernables. »²⁷⁵

Dans ce passage de Jahnn, il apparaît que homosexualité et inceste sont des pratiques courantes chez Jason et ses enfants. La vie sexuelle est donc dépouillée de tabou. En somme, les écrits des auteurs contemporains donnent une place prépondérante à la sensualité et à la sexualité.

²⁷⁵ Hans Henny Jahnn, *op. cit.*, p. 95. «Aus deinem Diebstahl folgte, daß, verstoßen, der einsame Knabe, da er Bruder fand, umarmend ihn halb gierig, mehr noch todbereit, anbetend packte als das einzige Lebendige, das ohne Arglist sein zu bleiben wünschte. Nichts unterscheidend, am Boden weinend, keuchend sich aufeinander wälzend, fand ich sie. Wie Hochzeit war's wie längst beschlossener Untergang. Des Bruders Bildnis, des deren Toten, verzweifelt, stark und schwach, halbreif und reif, lag vor mir. Und Mord war in des Starken Händen. Sie krallten sich verzweifelt um des Schwächern Hals. Lust, Todesröcheln, nicht mehr unterschieden. » pp. 72-73.

Pasolini et Jahnn mettent cependant beaucoup plus l'accent sur la sensualité pour montrer que malgré la vieillesse, une femme peut toujours éprouver du désir sexuel. Ainsi en est-il de Médée qui est présentée dans le mythe comme une femme qui souffre de ne plus pouvoir goûter aux plaisirs de l'amour et qui par conséquent se sent abandonnée et rejetée par l'homme qu'elle aime.

1.3. L'abandon et la solitude de Médée

Lamartine exprimait à travers son célèbre vers, « Un seul être vous manque et tout est dépeuplé »²⁷⁶, le désespoir d'une personne qui se retrouve seul, privé de l'être aimé, sans lequel la vie paraît vide, dénuée de tout sens. C'est le cas de Médée qui se sent triste en raison de l'absence de Jason à ses côtés. En effet, malgré l'amour ardent qu'elle voue à Jason, elle se rend compte de jour en jour qu'il la délaisse. Pourtant, celle-ci s'est sacrifiée pour lui. Passionnée, elle l'a servi et l'a aidé à acquérir la toison d'or.

Pour lui, elle n'a pas hésité à fuir sa patrie, à trahir son père et à commettre un fratricide. Cependant, tous les sacrifices qu'elle a consentis pour lui, ne trouvent aucune récompense auprès de celui qu'elle a tant aimé. Jason s'éloigne de plus en plus d'elle, ce qu'elle ne peut supporter. Elle cherche tant bien que mal à comprendre les raisons de l'attitude subite de son mari qui lui avait pourtant juré fidélité. Elle laisse le désespoir la gagner jusqu'au jour où Jason lui apprend la cause de son rejet :

« Femme! Je romps notre union. Tu as commis des crimes par milliers. Ensorcelé tout ce qui t'approchait. Maintenant, ta force est consumée. La maison tombe en ruines. Jason est délivré. Jason est jeune. Et il épouse une femme épanouie, pas un fantôme gris, nocturne, sorti de l'enfer.»²⁷⁷

²⁷⁶ Alphonse de Lamartine, *Méditations poétiques* [1820], Paris, Gallimard, 1981, p. 20.

²⁷⁷ Hans Henny Jahnn, *op. cit.*, p. 76. « Weib! Den Bund mit dir zerbrech ich. Du hast gefrevelt tausendfältig. Bezaubert hast du, was dir Nahe kam. Auslöscht jetzt deine Kraft. Einfällt das Haus. Belreit ist Jason. Jung ist er. Und Jason freitein Weib, ein blühndes Weib, nicht ein ergrautes Nachtgespenst der Hölle. » pp. 59-60.

Médée apparaît comme une « femme obstacle » : obstacle au bonheur familial, à l'épanouissement. C'est en cela que Jason l'accuse d'être la seule responsable des crimes qu'elle a commis pour lui. Il préfère une femme plus épanouie à Médée qui a les mains tachées de sang et qui se fait vieille. Il va jusqu'à la traiter de fantôme sorti de l'enfer c'est à dire de femme dépouillée de tout attrait, de tout charme alors que c'est pour lui qu'elle s'est ainsi métamorphosée. Répudiée, elle se noie dans les larmes pour trouver un certain soulagement. Dans son scénario, Pasolini présente une Médée qui pleure désespérément la perte de son amour.

« Dans la petite chambre nuptiale, étroite comme une tombe, Médée, à genoux, la tête et les bras abandonnés sur le lit, pleure désespérément.»²⁷⁸

Nous sommes confronté à une Médée qui se laisse mourir peu à peu à cause de la douleur ardente qu'elle éprouve. En plus de cet abandon, elle constate que Jason ne s'oppose pas à la décision du roi Créon, qui veut son expulsion ainsi que celle de ses enfants. Elle ressent ainsi une double humiliation: son désespoir n'est pas uniquement fondé sur la trahison de son mari qui la délaisse pour Créüse mais également sur son rejet par les Corinthiens. C'est d'ailleurs cette situation qui va provoquer en elle une solitude profonde. Médée se retrouve seule face à son destin. Elle est désormais la seule à payer les crimes qu'elle a commis par amour pour Jason. Délaisée, trompée par un mari infidèle, elle souffre. Elle pleure et s'en veut pour tous les sacrifices consentis pour Jason. Elle hurle sa douleur d'être une femme bafouée par l'homme en qui elle a mis tout son espoir. L'homme avec lequel elle comptait construire son avenir. Elle implore son aïeul, le soleil, en s'apitoyant sur son sort de femme :

« O soleil, si vrai que je viens de toi, pourquoi m'as-tu faite amputée ? Pourquoi m'as-tu faite fille ? Pourquoi ces seins, cette faiblesse, cette plaie ouverte au milieu de moi ? N'aurait-il pas été beau le garçon

²⁷⁸ Pier Paolo Pasolini, *op.cit.*, p. 68. « Nella piccola camera nuziale, stretta come una tomba, Medea, in ginocchio, con la testa e le braccia abbandonate sul letto, piange disperatamente. » p. 56.

Médée ? N'aurait-il pas été fort ? Le corps dur comme une pierre, fait pour prendre et partir après, ferme, intact, entier, lui ! »²⁷⁹

Il apparaît dans les propos de Médée un rejet de son corps, de sa féminité au regard de l'humiliation dont elle a été victime. Mais bien plus que la honte de soi, c'est une révolte contre sa propre condition. Ce désir de masculinisation masque l'expression de l'intensité de l'amour qu'elle a toujours porté à Jason et la douleur de sa perte. Médée n'existe donc que pour et par l'amour de Jason. Cela étant, elle souhaite qu'il lui revienne mais Jason reste ferme sur sa décision. D'ailleurs, il explique à Médée que c'est dans son intérêt et ceux des enfants qu'il a fait le choix de la quitter pour Créüse.

Comme dans la version d'Euripide et de Sénèque, cette princesse est contrainte une fois de plus à l'exil. Mais, cette fois-ci, les raisons ne sont pas les mêmes ; car contrairement aux autres fois où elle fuyait avec Jason, Médée est sommée de s'en aller seule. Celui-ci réussit à plaider la cause de ses enfants auprès de Créon pour qu'il reste avec lui. Il enlève ainsi les enfants à la mère qui se retrouve toute seule. Victime de Jason, elle se sent désormais seule et désorientée. Les sentiments qu'elle éprouve sont celles d'injustice et d'humiliation. Médée regrette sa décision de l'avoir suivi car si elle n'avait pas trahi son père et son peuple pour suivre Jason, elle n'aurait pas à souffrir tant pour cet homme qui se montre de plus en plus odieux. Elle n'aurait pas eu non plus la réputation de criminelle. Dépouillée, humiliée et avilie par Jason, Médée devient jalouse, d'une jalousie aveugle et malade.

1.4. La jalousie de Médée

La jalousie se traduit par un sentiment douloureux qui fait naître chez la personne qui l'éprouve les exigences d'un amour inquiet, le désir de possession exclusive de la personne aimée, la crainte. Elle est présente dans les passions. C'est le cas de Médée dans notre corpus. En effet, Médée restée seule se sent humiliée, bafouée et désespérée. Elle devient alors intransigeante, irritable et impatiente.

²⁷⁹ Jean Anouilh, *op.cit.*, pp. 22-23.

C'est cette image de femme blessée que nous présente Jean Anouilh dans sa *Médée*. Elle souffre au point de refuser d'entendre la musique qui retentit du côté des concessions des Corinthiens. Ses cris et ses pleurs montrent son désespoir face à cette situation de trahison:

« Mais quelle fête ? Quel bonheur qui pue jusqu'ici leur sueur, leur gros vin, leur friture ? Gens de Corinthe, qu'avez vous à crier et à danser ? Qu'est-ce qui se passe de si gai ce soir qui m'étreint, moi, qui m'étouffe ? Nourrice, je suis grosse ce soir. J'ai mal et j'ai peur comme lorsque tu m'aidais à me tirer un petit de mon ventre... Aide-moi nourrice ! Quelque chose bouge dans moi comme autrefois. C'est quelque chose qui dit non au bonheur. . . J'ai quelque chose à mettre au monde encore cette nuit, quelque chose de plus gros, de plus vivant que moi et je ne sais pas si je vais être assez forte. »²⁸⁰

« Cette grossesse » que porte Médée est bien la haine et la jalousie qui l'animent. Cette haine bouge en elle comme s'il s'agissait d'un vrai enfant. Nous en voulons pour preuve ce monologue :

« Laisse, femme ! Je n'ai plus besoin de tes mains. Mon enfant est venu tout seul. Et c'est une fille, cette fois. O ma haine ! Comme tu es neuve... Comme tu es douce, comme tu sens bon. Petite fille noire, voilà que je n'ai plus que toi au monde à aimer. »²⁸¹

Médée se réjouit de la haine et/ou de la jalousie ici personnifiée. Elle en fait une entité à part entière, une vérité concrète. En désirant ce sentiment Médée veut assumer cette haine, la vivre et la laisser guider ses actions. La jalousie sera le déclencheur de la pensée vindicative. D'où le nom « fille noire » attribué à sa haine. En effet, le qualificatif « noir » peut évoquer ici le malheur, le désastre, qui trouve leur origine dans la souffrance et le désarroi de Médée.

²⁸⁰ Jean Anouilh, *op.cit.*, p. 359.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 362.

Ces sentiments s'expliquent par l'attitude de Jason qui a abandonné la maison conjugale au profit d'une fille plus jeune que Médée. Il a délibérément accepté l'offre de Créon de faire de lui un roi à condition qu'il épouse sa fille. C'est une proposition qui concorde avec ses ambitions. En effet, Jason compte faire de ses enfants des princes et ne pense plus à l'avenir de celle qui a tout perdu pour lui. Dans une discussion, il confie à Médée :

« Je ne veux pas qu'ils connaissent cette vie de fugitifs, de crime et de sang, ni que la peur soit la campagne de leurs nuits. »²⁸²

Cependant, Médée aveuglée par la jalousie, ne peut accepter l'idée du divorce encore moins celle de la perte de ses enfants. Elle refuse tout compromis, ne voulant admettre l'idée d'une autre femme auprès de Jason. Médée ressent de plus en plus la tristesse de savoir que son mari la délaisse pour Créüse. Sa souffrance est d'autant plus grande qu'elle se laisse détruire par le chagrin. A son corps défendant, Médée apprendra ainsi la pertinence de cette remarque Nicolas Grimaldi qui dit :

« Dans l'amour, tous les personnages ne connaissent que les affreuses surprises, la dissimulation, les mensonges, les soupçons, les déchirantes contradictions et l'atroce douleur. »²⁸³

A travers ce qui précède, nous pouvons dire avec Alain de Lattre²⁸⁴ qu'il n'y a pas d'amour heureux. Nous remarquons que malgré toutes ces années de bonheur et de sacrifices vécus par Jason et Médée, leur couple court au désastre et ce, à cause de la trahison et du non respect de la promesse de fidélité de l'Argonaute. Déçue, désillusionnée, remplie de haine à l'endroit de son infidèle époux et de Créüse sa rivale, Médée s'écrit :

« Ainsi mon temps s'achève. Ainsi se coucherait mon astre, parce qu'un autre soleil me pousserait dans les ténèbres... Et l'autre, la vierge stupide, qui croit que le héros lui est dû, et que douce et tremblante, la

²⁸² Max Rouquette, *op. cit.*, p. 49.

²⁸³ Nicolas Grimaldi, *La jalousie, études sur l'imaginaire Proustien*, Paris, Actes Sud, 1993, p. 11.

²⁸⁴ Alain de Lattre, *les personnages Proustiens*, Paris, Gallimard, 1984, pp. 67-70.

Médée se contentera de s'éloigner, comme une gitane rejetée au bord du chemin. »²⁸⁵

Les termes " vierge stupide" utilisé ici pour désigner Créüse, exprime l'intensité du dédain de Médée. Ils expriment également la naïveté de Créüse qui selon Médée se laisse abuser par Jason. En effet, Médée ne supporte pas d'être seule sans Jason et les propos qu'elle tient à l'encontre de Créüse sont les manifestations de la jalousie. Elle ne manque d'ailleurs pas de s'en prendre aussi à Jason :

« Va dire à Créüse qu'elle épouse une ombre, un mort aux yeux de brume, au mains tremblante ; et, que lorsqu'elle croira l'étreindre, elle restera, les bras arrondis alentour de rien, un rien en forme de ce que fut Jason ; qu'elle se garde de te rencontrer dans les corridors, de crainte de passer à travers toi, sans s'en apercevoir ! »²⁸⁶

Saisie par une colère insurmontable, la jalousie teintée de haine de Médée en tant que manifestation de la passion prend le dessus sur son amour pour Jason. D'ailleurs, l'amour fou, amour au nom duquel tout crime est permis, est désormais transformé en haine. Elle n'est plus cette femme amoureuse qui était prête à donner sa vie à Jason. Elle en veut amèrement à cet époux lâche, cynique qui la répudie. Cependant, il est nécessaire de reconnaître que Médée agit ainsi parce qu'elle est rongée par la trahison de celui pour qui elle s'est tant sacrifiée.

Face à cet abandon, Médée, désemparée, sait que rien ne peut plus être comme par le passé. Jason parti, il ne lui reste plus rien. La seule chose qu'elle arrive à dire à celui-ci, est : « Tu m'as trahie. Tu m'avais promis de rester toujours avec moi, et je me suis donnée totalement à toi. »²⁸⁷. Se souvenant de ce qu'il lui avait répondu à leur première rencontre quand elle voulait savoir s'il ne la trahirait pas plus tard, elle continue :

²⁸⁵ Max Rouquette, *op. cit.*, p. 29.

²⁸⁶ *Ibid.*, pp. 41-42.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 48.

« Jamais » « Voilà une parole que tu devrais éviter ; aussi bien que « toujours ». « Qu'il te souviennne de Médée comme elle se souviendra de toi : à tout jamais. » Cela reste vrai, au-delà de tout ce que tu peux croire, au-delà du pouvoir de toute parole. Tu sais ce que tu as répondu ? « Le jour comme la nuit, je me souviendrai toujours de toi : la mort seule pourra nous séparer. »²⁸⁸

Médée met ici en évidence les mensonges de Jason. C'est une douleur intense qui transparaît dans ses propos. La trahison et l'abandon de Jason lui sont insupportables. Et sa réaction est comprise à la lumière de ces explications de Willy Pasini qui écrit :

« Dans de nombreux drames de jalousie, le mobile est la solitude, le vide angoissant et intolérable que laisse celui ou celle qui est parti(e), la blessure à jamais ouverte de l'abandon. »²⁸⁹

On comprend donc que Médée est victime d'un amour déçu. Cependant, il convient de souligner que la jalousie n'est pas que négative. Comme le souligne fort bien Philippe Chardin, « La jalousie est, en quelque manière juste et raisonnable, puisqu'elle ne tend qu'à conserver un bien qui nous appartient ou que nous croyons nous appartenir. »²⁹⁰ Ainsi même démesurés, les actes de jalousie de Médée ne s'expliquent que par sa volonté maladroite de protéger sa famille. Mais sa colère est telle que Médée aboutit à un résultat contraire : la destruction de son foyer.

Conclusion Partielle

Nous avons mis en évidence la passion et les meurtres commis par Médée. S'agissant de cette passion, nous nous sommes rendus compte que Médée tombe éperdument amoureuse de Jason dès leur première rencontre et accepte de l'aider quelles que soient les difficultés qui se présentent à lui. L'intensité de son amour pour Jason se solde par un fratricide pour empêcher son père de les poursuivre dans leur fuite et par la mort de Pélias, oncle de Jason qui refuse de tenir sa promesse à l'égard

²⁸⁸ Ibid., p. 48.

²⁸⁹ Willy Pasini, *La jalousie*, Paris, Odile Jacob, 2004, p. 148.

²⁹⁰ Philippe Chardin, *L'amour dans la haine ou la jalousie dans la littérature moderne*, Genève, librairie Droz, 1990, p. 20.

de celui-ci. Ainsi, Médée venge son bien aimé de son oncle malhonnête. Nous avons remarqué à travers cette étude la place importante que les écrivains contemporains accordent à la sensualité et à la sexualité dans leurs œuvres. En effet, Médée, par amour, sacrifie tout pour Jason. Mais ce dernier resté jeune, s'adonne à des actes sexuels, préférant les serviteurs et les servantes de leur maison à sa femme. Malgré les appels à la raison de Médée, Jason la délaisse de jour en jour et l'abandonne au profit d'une autre. Sous le poids de la solitude, Médée, humiliée et désespérée par cette injustice, éprouve une jalousie féroce suivie de haine contre celui-ci et la nouvelle compagne. Malheureuse, elle ne se résigne pas pour autant.

Bien au contraire, contrainte à un énième exil, elle se trouve toute seule face au vide, sans aucun repère. L'échec la pousse donc à trouver une solution ultime. Laquelle est seule capable de la satisfaire. Elle se montre plus excitée que jamais à l'idée de savoir que rien n'est gagné pour ces nouveaux amoureux car le dernier mot lui revient. Par conséquent, elle décide de se venger pour retrouver son honneur. C'est cette vengeance haineuse que nous allons exploiter dans le chapitre suivant.

2. La vengeance démesurée de Médée

Délaissée par Jason après plusieurs années de vie commune, Médée décide de se venger de son mari pour laver l'affront qu'il lui a fait. A travers cette vengeance, Médée écrit sa propre histoire, son propre mythe. Car, les meurtres qu'elle a commis jusqu'ici, était une expression de son amour pour venger Jason. Mais cette fois-ci, c'est plutôt pour elle-même qu'elle le fait. Ainsi, Médée devient criminelle pour sa propre cause. Ce chapitre nous permettra d'élucider les raisons et les manifestations de la vengeance.

2.1. Le cadeau fatal : le meurtre de Créüse et de Créon

« Ah ! Jason, tu me connais pourtant, tu sais quelle vierge tu as prise en Colchide. Qu'est-ce que tu as pu croire ? Que j'allais me mettre à pleurer ? Je t'ai suivi dans le sang et dans le crime, il va me falloir du sang et un crime pour te quitter. »²⁹¹

C'est sur ces mots que Médée laisse entrevoir son intention de se venger. Cette vengeance en effet, naît de la trahison et de l'infidélité de Jason comme ce fut le cas chez Euripide et ses successeurs. Médée n'accepte plus passivement les humiliations venant de Jason qui la repousse désormais avec horreur et dédain. Il en va de même de ses sentiments à l'égard de son beau père Créon. Pour Jason, elle a commis le pire des crimes et elle compte retrouver sa dignité même dans le sang. Son orgueil la pousse à imaginer toutes sortes de stratagèmes pour arriver à ses fins.

Pasolini dans son film nous présente une Médée qui fait des rêves prémonitoires dans lesquels son aïeul lui dicte ce qu'elle doit faire pour assouvir son désir de vengeance. En effet, dans ces rêves, elle voit Glaucé (Créüse) dévorée par la flamme :

« Sur la pointe des pieds, l'aïeul va vers un lourd coffre en bois, et, en continuant à adresser à Médée des clins d'œil complice, il l'ouvre : il en extrait un grand habit de cérémonie, avec son manteau noir, son scapulaire, ses bijoux et dorures, son jupon blanc. Il se tourne vers Médée avec ce grand habit sur les bras ; puis il la regarde et, comme si elle naissait de ses yeux étincelants, une pierre étincelante tombe sur l'étoffe de l'habit et s'y dissout en clignotant. Puis, tendant l'habit à Médée, l'aïeul triomphant s'éloigne de la fenêtre. »²⁹²

A travers cette vision prémonitoire qui s'est répétée à plusieurs reprises, Médée comprend clairement l'intention de son aïeul qui veut une fois de plus l'aider à sortir

²⁹¹ Jean Anouilh, *op. cit.*, p. 367.

²⁹² Pier Paolo Pasolini, *op. cit.*, pp. 87-88.

« In punta di piedi il Nonno va verso una massiccia cassapanca, e sempre ammiccando verso Medea, l'apre: ne tira fuorinun grande vestito da cerimonia, col suo manto nero, la sua pazienza, i suoi ori, la sua sottoveste bianca. Si volta verso Medea reggendo il grande vestito sulle braccia; poi lo guarda, e come formandosi dizi suoi occhi sfavillanti, una pietra sfavillante cade sulla stoffa del vestito, e, lampeggiando, vi si scioglie. Quindi il Nonno, trionfante, tende il vestito a Medea: e si allontana verso la finestra.» p. 72.

victorieuse de cette situation difficile. A son réveil, elle se sert donc de cette idée pour concrétiser sa vengeance. La première victime du processus vindicatif est Créüse, la fille de Créon qui, par la faute de Jason est devenue sa rivale. Pour ce faire, elle fait sortir de son coffre noir la parure que lui a offert son aïeul. Elle évoque donc les puissances maléfiques pour qu'ils l'aident à accomplir son acte machiavélique. Comment s'y prend- t-elle concrètement ? Au cours d'une dernière nuit d'amour, Médée par la ruse arrive à convaincre Jason à soutenir son idée d'offrir un cadeau à sa future épouse.

Il faut signaler que cette version n'apparaît pas dans celle des autres écrivains contemporains ; notamment, Jahn, Max Rouquette, Kyrklund. Elle se trouve uniquement chez Pasolini qui l'emprunte à Euripide.

Jason qui ne sait pas en réalité que ce cadeau est empoisonné accepte d'accompagner les enfants pour apporter le présent de leur mère à sa future épouse. Heureuse de son plan, Médée donne des instructions à ses enfants avant leur départ chez Créüse :

« Voilà, prenez ces habits, et apportez- les à Glaucé, comme présents pour les noces. Dites- lui que votre maman ne lui veut aucun mal, et qu'au contraire elle lui souhaite le bonheur. »²⁹³

Médée qui veut arriver à ses fins met tout en œuvre pour montrer à son mari qu'elle a changé. D'ailleurs à l'entendre parler ainsi à ses enfants, Jason surpris se contente de regarder la scène en riant. Pour mieux marquer le coup, elle ajoute en s'adressant toujours à ses enfants :

« Voilà, maintenant, donnez la main à votre père, il vous conduira jusqu'à elle. Oubliez toute ancienne rancune contre lui, comme je l'ai

²⁹³ Ibid., p. 88. « Ecco prendete questi vestiti, e portateli in dono a Glauce, per il suo spozalizio. Ditele che la mamma non le vuole del male, e le augura anzi felicità.» p. 73.

fait moi-même. Nous avons signé la paix. Allons, donnez-lui la main ! »²⁹⁴

Après ces propos confiants, remplis d'un message d'amour et de paix, les enfants accompagnés de leur père se rendent donc chez Glaucé pour lui remettre le cadeau. Les enfants tout joyeux lui rapportent les paroles de leur mère.

Ce don a une valeur significative dans l'entendement de Jason et de Glaucé dans la mesure où il montre qu'enfin, Médée accepte leur union. Les propos suivants des enfants tendent à conforter cette opinion : « Maman t'envoie ce cadeau pour tes noces »²⁹⁵ « Elle dit aussi qu'elle ne te veut pas de mal, et au contraire qu'elle te souhaite beaucoup de bonheur ! »²⁹⁶

On note ici le désir de Médée de gagner la confiance de Créüse. On est donc dans un jeu de dupe. La stratégie de Médée consiste finalement à faire baisser la garde à Créüse et à Jason puis à frapper. Cette ruse se révèle payante. En effet Glaucé se sentant coupable et atterrée - eu égard au mauvais jugement qu'elle portait sur Médée - prend les habits et les sert en confiance contre sa poitrine. Elle remercie gentiment les enfants et leur donne à son tour un message pour leur mère. Toute douce et émouvante, elle leur dit: «Remercier bien votre mère, les enfants. Dites-lui combien je suis heureuse de ce présent venant d'elle. »²⁹⁷ La confiance à nouveau acquise, Créüse reste indifférente aux mises en garde de ses servantes. Sans hésitation, elle se déshabille et met fièrement la nouvelle parure qu'elle vient de recevoir de Médée. Mais les effets sont immédiats, si on en croit le narrateur:

²⁹⁴ Ibid., P. 88. «Ecco, adesso tenete per mano vostro padre, che vi porterà da lei. Dimenticate ogni vecchio rancore contro di lui, come l'ho dimenticato io. Abbiamo fatto pace. Su, prendetele per mano!» p. 73.

²⁹⁵ Ibid., p. 98. « La mamma ti manda questo regalo per le tue nozze.» p. 81.

²⁹⁶ Ibid. P. 98 « Dice anche che non ti vuole male, e che ti augura tanta felicità.» p. 81.

²⁹⁷ Ibid., p.99 « Ringraziate la vostra mamma, bambini. Ditele che sono tanto felice per questo suo dono» p. 81.

« C'est un habit lourd, barbare, sacerdotal, qu'elle parvient à grand-peine, aidée pourtant par les servantes, à enfilet enfin la voilè vêtue. Elle va se regarder dans le miroir. Elle fixe son image, s'assoit. Elle regarde longuement. Puis ses yeux se perdent ailleurs, dans le vide. Il est en train de se passer quelque chose d'horrible. Elle a la pâleur de la névrose- d'une jeune fille qui a fait de la vie un nœud atroce de fautes et de devoirs auxquels elle ne sait pas faire face. Un désarroi infantile, invincible, brouille son regard, marque son visage de cernes précoces. Elle demeure un long moment sans bouger. [...] Comme saisie par un raptus, Glaucé se lève. »²⁹⁸

Les termes « pâleur », « désarroi infantile », « visage de cernes » instruisent de l'état dans lequel se trouve Glaucé une fois la parure mise. Elle est dans un second état et donne l'air d'une femme possédée. On s'aperçoit que l'habit est doté de pouvoirs maléfiques et malfaisants. Cet habit est donc un instrument de vengeance de Médée comme l'atteste le sort de Créüse :

« Glaucé arrive au sommet de la tour et, sans un instant d'hésitation, elle enjambe le petit parapet entre les minces colonnes blanches et se jette dans le vide. Enveloppée dans l'habit noir, barbare, tout orné de bijoux et d'or, son corps est là, en bas, sous la tour, au bord du pré d'émeraude de la tour du palais. »²⁹⁹

Médée est donc parvenue à tuer sa rivale et par conséquent a privé Jason de l'épanouissement qu'il semblait retrouver avec Glaucé. Précisons toutefois que les conditions dans lesquelles la fiancée de Jason meurt diffèrent chez les autres auteurs.

²⁹⁸ Ibid., p. 99. « È vestito greve, barbarico, sacerdotale, che essa, aiutata dalla servr, fatica a infilarsi. Finalmente è vestita, e va a guardarsi allo specchio.Si fissa . Si siede. Si guarda a lungo. Poi i suoi occhi si perdono altrove, nel vuoto. Qualcosa di orribile sta succedendo. Ha il pallore della nevrosi – della ragazza che ha fatto della vita un nodo atroce di colpe e di doveri, a cui non sa fare fronte. Uno sgomento infantile, invincibile le appanna gli occhi, la segna con precoci occhiaie. Stq immobile a lungo [...] Di colpo, come presa da un raptus, Glauce si alza.» p. 81-82.

²⁹⁹ Ibid., p. 100. «Glauce arriva in cima alla torre, e senza un attimo di esitazione, scavalca il basso parapetto tra le colonnine bianche, e si butta nel vuoto.Il suo corpo, avvolto nel nero vestito barbaro pieno di ori, è laggiù, in fondo alla torre, ai bordi del prato smeraldino del cortile della reggia.» p. 83.

Chez Jahn, Max Rouquette, Anouilh et kyrklund, Créüse (Glaucé chez Pasolini) brûle en effet sous l'action du feu occasionné par Médée. Ces auteurs modernes ont gardé la version d'Euripide dans laquelle Créüse meurt brûlée pour montrer la cruauté de Médée. Cela dit, le feu semble être le moyen le plus sûr pour Médée de se débarrasser totalement de celle qui lui a ravi son mari. Glaucé (Créüse) est donc brutalement punie pour s'être mise entre Jason et Médée. Elle la tue non seulement pour éviter que Jason connaisse le bonheur avec une autre femme par ce remariage mais aussi pour empêcher Jason d'avoir des enfants avec une autre femme. Cependant, cette vengeance n'est pas destinée seulement à la rivale. Dans ses projets morbides, Médée a prévu également d'éliminer Créon. La raison se trouve dans le fait qu'il a usé de son pouvoir non seulement pour la séparer de Jason en lui demandant d'épouser sa fille ; mais aussi pour l'avoir banni de Corinthe. Sa décision de tuer le roi Créon pourrait signifier qu'elle le rend responsable de l'échec de son mariage. Le meurtre de Créon se fait de la manière la plus simple car Médée connaissant l'amour de ce père pour sa fille, savait qu'il se précipiterait pour la sauver. En effet, lorsque Créon voit sa fille unique se jeter dans le vide, il en fait autant. D'ailleurs le passage suivant l'illustre :

« Couvrant son visage de ses mains, lui aussi, en hurlant, se laisse tomber. Son corps est à côté de celui de sa fille, au pied de la tour. »³⁰⁰

Contrairement à Pasolini, les autres écrivains présentent un Créon calciné sous l'action du feu incandescent qui défigure sa fille et détruit tout son palais. Créon meurt pour son arrogance et sa tyrannie. Il faut comprendre par cette mort l'intention de Médée de faire payer à ce roi, sa décision de la chasser de Corinthe. La violence qui apparaît à travers ces morts révèle le caractère mortifère de cette princesse colque. En apprenant la mort de Créüse et de Créon, Médée jubile de joie en se moquant quelque peu de Jason. Nous voyons à travers les actions de Médée, à quel point la passion peut souvent détruire. Ainsi elle a montré à Jason et aux Corinthiens de quoi elle est

³⁰⁰ Ibid., 100. « Coprendosi le mani e urlando, anch'egli si lascia cadere. Il suo corpo è accanto a quello della figlia, ai piedi della torre.» p. 83.

capable. Cependant, elle ne compte pas s'arrêter à ces deux meurtres. Elle compte continuer cette vengeance en voulant à tout prix faire mal à Jason, d'où le meurtre de leurs enfants.

2.2. L'infanticide : Prétexte de la réparation de la mort de Absyrte

Malheureuse, Médée se transforme en une sorte de meurtrière. L'amour, autrefois passion, se transforme en haine destructrice. Médée, toujours furieuse contre Jason, ne se contente pas uniquement de la mort de Créüse et de Créon. Cette fois, l'objet de sa fureur meurtrière se trouvent être ses propres enfants. Elle souhaiterait mourir plutôt que de le voir jouir de ces derniers quand elle ne sera plus à Corinthe. Médée veut faire payer sa trahison à l'homme qui a osé la bafouer aux yeux des Corinthiens. Elle exprime sa souffrance par une décision qui semble imparable. Elle considère Jason comme un traître et souhaite le voir souffrir davantage. Comme Jason aime ses enfants, la vengeance de Médée consistera à lui ôter les derniers êtres qu'il aime.

Quelles que soient les conséquences de cet acte, Médée ne peut plus reculer car plus rien ne compte pour elle. Le seul moyen pour elle de punir son mari sera le fait de tuer leurs enfants. Cependant, il faut signaler que cette décision prise dans la colère est une situation éprouvante pour Médée qui adore véritablement ses enfants. La preuve en est qu'elle est partagée entre son amour de mère et sa rage de femme délaissée. Elle est tout autant angoissée à l'idée de trahir ses enfants en les tuant. Après mille et une réflexions, Médée décide de les tuer car elle ne voit en eux que le sang de Jason. Ce déchirement est d'ailleurs mis en exergue par Max Rouquette. En effet, dans sa pièce, Médée ressent de l'horreur et même un sentiment de culpabilité par rapport à cette situation tragique. Mais elle se donne de la contenance en rejetant l'amour qu'elle a pour ses enfants. Ce monologue de Médée illustre nos propos :

« Ne t'attarde pas à l'amour, Médée, ou tu es perdue. Ils sont, ces deux innocents le piège de ta faiblesse, le masque de l'amour que tu gardes encore à Jason et qu'il faut sacrifier. Oui, bien : sacrifier. Le frapper au cœur à travers le cœur de ses enfants, ton propre cœur en dû-t-il se briser. »³⁰¹

Médée sait pertinemment les inconvénients de l'acte qu'elle va poser. Mais la haine étouffe tout sentimentalisme. Pour ne pas s'attendrir, elle se console en déclarant :

« Quand il n' y a plus de place pour l'amour, la haine seule doit tout dominer, la haine partout, et toujours. La haine, seule vérité que le monde ait su t'enseigner. »³⁰².

Quand Médée réalise la monstruosité de son projet d'ôter la vie à ses enfants la vie, elle trouve que son acte est justifié. D'ailleurs, elle dira à la nourrice qui lui demande d'épargner les enfants compte tenu du fait qu'ils ne sont pas responsables de son malheur :

« Et mon frère, lui, était-il responsable, si j'aidais Jason à voler mon père et à lui prendre sa fille ? »³⁰³

Son frère Absyrte n'est pas autant responsable que ses enfants ne le sont mais pourtant elle l'a bien tué par amour pour Jason. Si elle a pu commettre froidement ce fratricide pour Jason, il n' y a pas de raison qu'elle ne reproduise pas cet acte sur ses enfants à cause de lui. Il est clair que Médée ne cherche pas à regretter son acte. Elle considère la soudaine pitié qu'elle éprouve comme un acte de lâcheté. Ceci se traduit dans cette séquence de phrase : « Laisse aux chiennes leur lâcheté. Ferme les yeux. »³⁰⁴. Elle choisit donc l'option de fermeté pour mener à bien sa vengeance. Malgré les protestations de la nourrice qui refuse qu'elle s'attaque aux enfants, Médée lui répond :

³⁰¹ Max Rouquette, *op.cit.*, p. 63.

³⁰² *Ibid.*, p. 63.

³⁰³ *Ibid.*, p. 69.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 65.

« Il n'y a pas d'innocence partout où peut se cacher le sang de Jason » [...] « Rien, à Jason ne doit être épargné. Je veux voir saigner ses yeux. Je veux voir la douleur lui tordre le cœur. Je veux le voir souffrir comme les pierres du chemin. Le chemin qu'il doit prendre. Celui de l'exil, où qu'il aille. »³⁰⁵

Médée préfère tuer ses enfants parce qu'ils sont de la lignée de Jason qu'elle veut voir souffrir. Acte qu'elle met à exécution en utilisant sans hésitation un couteau. Cette hargne qu'elle déploie contre lui montre sa volonté de se venger coûte que coûte. Si chez Max Rouquette, Médée tue ses enfants avec beaucoup de regret au début, chez les autres écrivains ce n'est pas totalement le cas.

Chez Jahn par exemple, Médée tue ses enfants dans la fierté. Certes, il s'agit de punir Jason de son infidélité mais la raison fondamentale évoquée est le fait qu'elle ne souhaite pas que les Corinthiens les tuent. Elle a préféré commettre ce crime parce que ses enfants et elle ont été rejetés par l'homme pour qui elle a tout sacrifié. En tout état de cause les Corinthiens auraient tué ses enfants pour se venger d'elle. Cet aspect trouve l'une de ses racines antiques dans le personnage de Médée, mis en scène par Euripide :

« Jamais je ne laisserai mes enfants à mes ennemis, pour en être outragés. Il est absolument nécessaire qu'ils meurent. Et, puisqu'il le faut, je les tuerai, moi qui les ai enfantés. Cela est résolu et sera fait. »³⁰⁶

En outre, Jason devait payer par cette mort parce qu'il s'est volontairement séparé de sa famille. Médée n'essaie pas de cacher sa joie à Jason lorsqu'il cherche à comprendre son acte. Elle lui explique d'ailleurs que tout a commencé dans la passion et que c'est dans cette même passion que tout devait prendre fin. L'autre raison de Médée à tuer ses enfants est sa volonté de les épargner d'une souffrance éventuelle.

Elle les tue ainsi dans une étreinte amoureuse. En effet, après la blessure causée par leur père, les enfants sont heureux de se retrouver enfin unis à jamais. Médée qui

³⁰⁵ Ibid., pp. 69- 85.

³⁰⁶ Euripide, *Médée*, Paris, Rivages, 1997. p. 82.

les trouve dans une relation incestueuse, ne peut résister à cette scène qu'ils lui offrent :

« Je les trouvai ne distinguant plus rien, pleurant au sol, haletant, se roulant l'un sur l'autre. C'était comme une noce [...] décidée de longue date. »³⁰⁷

Son meurtre commis dans cette version trouve un sens nouveau bien que la vengeance soit l'un des facteurs premiers. Elle dit refuser de voir ses enfants se déchirer pour l'amour de leur père et pour remédier à cela, elle a décidé de les unir dans la mort. Seule possibilité qui pourra les aider à surmonter toute adversité. Ce faisant, Médée entend leur apporter une certaine immortalité. A cet effet, Mimoso Ruiz constate dans *Médée antique et moderne* le sens que ce meurtre prend dans la société actuelle :

« L'infanticide, séquence clé du mythe, est lui-même soumis à des interprétations nouvelles chez les modernes : L'acte de la colchidienne devient euthanasie ou avortement. Un adoucissement de la mort apparaît [...]. A la violence quasi virile des Médée antiques se substitue une image moins sauvage où la féminité et les sentiments maternels l'emportent. »³⁰⁸

C'est une Médée plus maternelle qui agit chez les modernes, ce qui exprime une autre portée de ce geste criminel. Elle préfère ici les voir mourir plutôt que de les voir souffrir. La mort des enfants apparaît à travers ce passage comme un soulagement ; elle apporte une certaine plénitude :

Chez Jahnn, c'est moins pour punir Jason que pour épargner les enfants de la douleur de la séparation. Elle cherche à sceller leur amour et à se joindre à eux par ce geste. Aussi il ne faut pas omettre une autre cause de cette infanticide qui est la réparation de la mort de son jeune frère. Médée cherche à travers ses enfants à expier sa faute par rapport à Absyrte qu'elle a tué atrocement pour Jason.

³⁰⁷ Hans Henny Jahnn, *op. cit.*, p. 95.

³⁰⁸ Duarte Mimoso Ruiz, *op. cit.*, p. 205.

Par le meurtre de ses enfants, Médée compte annuler celui de son frère pour retrouver sa virginité et son honneur d'antan. Aussi, au moment du meurtre, Médée dit-elle avoir vu en ses enfants, son frère qu'elle a sacrifié pour Jason. D'où cette déclaration: « J'avais devant mes yeux, l'image de mon frère, ce mort lointain. »

Pour reprendre les propos de Ariane Eissen, nous pouvons dire qu'en offrant ses enfants comme victimes expiatoires aux mânes de son frère, Médée se purifie de ses crimes passés. Ainsi redevient-elle la jeune fille qui ne connaissait pas encore Jason.³⁰⁹ Par ce geste, pourrait-on pas dire qu'elle rachète la mort d'Absyrte son frère ? Ce rachat étant un prétexte pour justifier la mort de ses enfants ? Ce que les classiques ne disent pas explicitement dans leurs tragédies par rapport à ce frère, c'est que Médée l'aimait profondément. En tuant ses enfants, elle espère retrouver ce frère et en même temps expier ses fautes par rapport à ce fraticide³¹⁰.

Dès lors, Jahnn tente de donner une explication valable qui tend à ne pas culpabiliser Médée par rapport à son acte cruel. Ce sont la passion et l'amour d'une mère qui conduisent à ce désastre. Selon les propos de Henri Sztulman, « la passion de Médée pour Jason l'entraîne à des extrémités inouïes »³¹¹, car quelque soit les raisons, une chose pareille est quasiment à proscrire parce qu'inimaginable.

Cependant, si on se place dans la vision de cette femme blessée dans son amour propre, nous pouvons comprendre son attitude qui est causée par le dégoût de voir Jason, jouir de son bonheur actuel. Cette violence perpétrée sur ses enfants est mêlée d'une compassion et d'une tendresse explicable. Chez Pasolini, cette scène d'infanticide bien que meurtrière est accompagnée de gestes rituelles. On pourrait penser qu'elle offre ses enfants aux dieux qu'elle a offensés en abandonnant le serment de virginité qu'elle leur avait fait avant l'arrivée de Jason. En effet, à travers des gestes

³⁰⁹ Ariane Eissein, « Médée la magicienne » in *Les mythes grecs*, Paris, Belin, 1993, p. 89.

³¹⁰ Le fraticide est le meurtre d'un frère ou d'une sœur. Dans notre corpus, Médée tue son frère pour permettre aux Agonautes de fuir après le vol de la Toison d'Or.

³¹¹ Communication de Henri Sztulman, le mythe, le tragique, le psychique : Médée : de la déception à la dépression et au passage à l'acte infanticide chez un sujet état limite in *Pallas*, revue d'études antiques, Toulouse, presse Universitaire du Mirail, 1996, p. 130.

doux, Médée, donne le bain à ses enfants, leur porte de beaux vêtements blancs, les berce avant de les assassiner :

« C'est donc un grand silence qui s'est abattu sur la maison : le silence sacré du soir. Les gestes, les bruits ténus de la mère préparant le coucher de son fils sont empreints d'une légèreté et d'un mystère presque religieux. [...] La mère lentement, comme dans une cérémonie, revêt maintenant son fils aîné d'un linge d'une blancheur immaculée, et, comme elle l'a fait avec le plus petit, elle le prend contre son sein, s'allonge sur la chaise en bois longue et massive avec l'enfant au-dessus d'elle, comme un homme qui fait l'amour, innocent et affectueux. [...] Médée prend le couteau qui scintille à côté de la chaise et le plonge dans le dos de son garçon. »³¹²

Comme nous l'avons souligné plus haut, l'infanticide chez Pasolini se fait dans une certaine religiosité. La tendresse avec laquelle Médée tue ses enfants montre l'amour qu'elle a pour ceux-ci. A travers ces gestes, Pasolini, pour qui la question de la tradition et de la religion est importante, accentue le caractère rituel dominant de son œuvre. On remarque également avec la *Médée* de Maxwell Anderson que Médée, au lieu de procéder par la violence pour exécuter son acte d'infanticide, a plutôt préféré utiliser une boisson empoisonnée pour ne pas que ses enfants aient à souffrir.

En effet, Nathaniel (Jason) venu voir ses enfants constate qu'ils sont morts: « Oparre! Toala est morte sur le sol! Les enfants ! Je ne sens pas le battement du cœur ! »³¹³. En guise de réponse, Médée lui dit qu'elle sait tout en lui montrant d'ailleurs l'instrument du meurtre :

³¹² Pier Paolo Pasolini, *Médée*, *op. cit.*, pp. 102-103.

« Un gran silenzio si è abbattuto dunque sulla casa: il sacro silenzio della sera.

I gesti, i lievi rumori della madre che prepara il figlio ad andare a dormire, hanno una lievità e un mistero quasi religiosi. [...] Ora la madre riveste lentamente, come una cerimonia, il figlio più grande di un candido lino e, come ha fatto col fratellino più piccolo, se lo prende sul grembo, si distende sulla lunga, massiccia sedia di legno; ed egli sta sopra di lei, come un uomo che fa l'amore, innocente e affettuoso. [...] E si adormenta. Medea prende il coltello che scintilla accanto alla sedia, e lo affonda nella schiena del ragazzo.» p. 85.

³¹³ Maxwell Anderson « Oparre ! Toala's dead on the floor ! The children. I can feel no heart-beat-! Oparre ! Oparre. » 131.

« Il y a une ciguë noire qui se trouve dans les Celebes pour lequel on ne connaît pas d'antidote. »³¹⁴ Devant l'étonnement de son mari qui la maudit en lui demandant de quel droit elle a tué ses enfants, celle-ci lui dit : « On ne veut plus d'eux. Le blanc de l'est fera d'elles des prostituées. Cela ne convient pas aux filles d'une reine de devenir prostituées ou des esclaves. Nous en avons bu ensemble. »³¹⁵

Chez Anderson, la vengeance de Médée ne se limite pas seulement à ses enfants mais elle se donne également la mort. Oparre (Médée) tue ses enfants puis par amour pour eux, elle décide de se tuer également en buvant la ciguë noire. Elle explique à Nathaniel qu'elle ne pouvait pas laisser ses enfants mourir seuls: « Aurais-je permis qu'elles partent seules ? Tout ce qui était entre nous ne l'est plus, n'a jamais été, on ne s'en souviendra plus, ne laisse plus aucune ombre. »³¹⁶ Nous remarquons aussi cet aspect de Médée qui se suicide dans l'œuvre de Jean Anouilh sauf que chez lui, Médée accomplit son acte criminel dans la violence :

« Elle tire leurs tête en arrière, regarde leurs yeux et murmure. Innocences ! Piège des yeux d'enfants, petites brutes surnoisées, têtes d'hommes. Vous avez froids ? Je ne vous ferai pas de mal. Je ferai vite. Juste le temps d'étonnement de la mort dans vos yeux. Puis crie à Jason Regarde avec eux, Jason, les derniers sursauts de Médée ! J'ai l'innocence à égorger encore dans cette petite fille qui aurait tant voulu et dans ces deux petits morceaux tièdes de moi. Ils attendent ce sang, là-haut, ils n'en peuvent plus, de t'attendre ! »³¹⁷

Après ces paroles prononcées dans l'hystérie, Médée tue ses enfants pour enfin se frapper et se jeter dans la flamme qu'elle a elle-même allumée dans toute la maison. Le suicide puis l'infanticide semblent être les seules voies pour Médée pour échapper à sa condition. Elle apaise ainsi sa rancœur face à l'homme qui a abusé d'elle.

³¹⁴ « There's a black hemlock grows in the Celebes for which we know no antidote. » 131.

³¹⁵ “They're not wanted. The white men of the East would have made them whores. It is not fitting the daughters of a queen should be whores or slaves. We drank of it together. » 131.

³¹⁶ “Would I let them go alone? All that was once between us is erased and has not been, will not be remembered, leaves no shadow. 131.

³¹⁷ Jean Anouilh, *Médée*, op. cit., pp. 396-397.

On retrouve également une Médée violente et dominatrice chez Henry-M. Koutoukas. En effet, dans cette pièce, Médée, dans sa haine, tue son fils unique dans une machine à laver.

Comme nous l'avions souligné, elle espère expier les fautes qu'elle a pu commettre depuis sa rencontre avec Jason. Pour cette Médée qui se montre violente, comme celle inspirée par Sénèque, le crime de ses enfants est « d'avoir Jason pour père, et surtout Médée pour mère. Qu'ils meurent, car ils ne sont pas à moi ; qu'ils périssent, car ils sont à moi. »³¹⁸ Dans cet extrait, on peut voir comment les enfants paient pour les parents qu'ils n'ont pas eux-mêmes choisis. Ainsi, les enfants sont victimes des conflits de leurs parents. Si dans son œuvre Euripide montre une femme passionnée et orgueilleuse, il insiste par ailleurs à travers cet infanticide, sur la fragilité de la condition d'une femme abandonnée et de surcroît étrangère dans la cité de Corinthe qui ne l'accepte pas.

Sénèque, lui, ne voit en cet acte qu'une action perpétrée par une barbare qui n'a choisi que la vengeance pour s'exprimer. Les contemporains en se servant de ces deux versions, ont su véritablement traduire la blessure d'une femme bafouée et humiliée dans son amour propre. D'ailleurs à propos de cet infanticide, nous pouvons reconnaître avec René Girard qu'à « l'objet véritable de sa haine qui demeure hors d'atteinte, Médée substitue ses propres enfants. »³¹⁹

L'infanticide élève Médée au statut de grandes criminelles au même titre que Tantale qui, pour éprouver les dieux, leur fit servir son fils Pélops en festin et Procné qui obligea son mari infidèle à manger son fils qu'elle avait préalablement découpé en morceaux et fait bouillir dans une marmite. Même si l'infanticide est un acte barbare, cruel, il constitue en outre un défi à la raison, puisque le coupable en est la première victime. Peut-on cependant condamner Médée pour autant par rapport à cet acte même s'il est condamnable par la société à cause de son caractère violent et impensable? Il

³¹⁸ Sénèque, *Médée*, Acte V, Scène 1 vers 930-940.

³¹⁹ René Girard, *La violence et le sacré*, Paris, éd Bernard Grasset, 1972, p. 24.

faut reconnaître que Médée est une femme qui ne cherche pas à avoir raison mais qui agit plutôt par rapport à sa déception. Rejetée par l'homme à qui elle a tout donné, la seule alternative qui s'offre à elle, est de se venger de lui. Les enfants lui serviront de meilleurs instruments de vengeance.

Ce choix traduit toute sa rancœur pour Jason dont elle ne veut plus entendre parler. Elle dit vouloir effacer toute son histoire et son passé vécus avec Jason. L'infanticide représente parallèlement une rupture et une réponse à l'attitude décourageante et humiliante de Jason qui n'a pas respecté le serment d'amour qu'il lui a fait. Pour Jason, qu'elle aimait, elle s'est transformée en criminelle. Médée donne la vie et la reprend pour reconquérir son honneur et sa dignité perdus. La seule manière de marquer la fin de sa relation avec son infidèle de mari est de lui faire subir un sort pire que la mort.

Quoi qu'on en dise, même si Médée va jusqu'au bout de sa monstruosité en commettant l'innommable, elle reste malgré tout une femme qui vit le déchirement d'une mère, d'une femme et d'une amante amoureuse, trahie par l'homme pour qui elle a tout donné. Le but de sa vengeance empreinte de cruauté n'est-il pas de faire de faire souffrir Jason.

2.3. La cruauté de Médée

« Dans le monde manifeste et métaphysiquement parlant, le mal est la loi permanente, et ce qui est bien est un effort et déjà une cruauté surajoutée à l'autre. Ne pas comprendre cela, c'est ne pas comprendre les idées métaphysiques. [...] C'est avec cruauté que se coagulent les choses, que se forment les plans du créé. Le bien est toujours sur la face externe mais la face interne est un mal. Mal qui sera réduit à la longue mais à l'instant suprême où tout ce qui fut sera sur le point de retourner au chaos. »³²⁰

³²⁰ Antonin Artaud, *le théâtre et son double*, [1938], Paris, Gallimard, collection Idées, 1964, p. 157.

Artaud décrit ici la complexité que peut avoir la cruauté ou l'idée du mal qui se trouve en chaque être. D'après lui, ce mal ne sera réduit que dans le chaos final. Ainsi reconnaît-il la cruauté comme étant « une sorte de déterminisme supérieur qui est avant tout lucide, la soumission à la nécessité. »³²¹

En somme, la cruauté est une force qui pousse à agir d'une manière destructrice. Si l'on en croit Artaud, nous comprenons le comportement de Médée qui, poussée par son orgueil et par des forces surnaturelles, décide de commettre des crimes. La cruauté chez Médée est l'expression de son désarroi et de sa déception par rapport au comportement de Jason qui a osé l'humilier. Cette femme blessée ne fait que montrer son caractère cruel pour se venger, pensant ainsi atténuer sa peine.

Par cette réaction violente dans cette situation de trahison, Médée ne cherche qu'une seule chose : atteindre Jason au plus profond de son être. Ne voulant pas souffrir seule, elle pose des actes cruels que nous allons mettre en évidence. L'un des premiers actes cruels de Médée qu'on retrouve chez Jahnn, est l'ordre donné à ses serviteurs d'arracher les yeux du messenger de Créon. La cruauté de Médée se traduit dans le fait qu'elle assimile le messenger à son époux. Par défiance à Jason et à Créon, elle lui fait subir un sort horrible pour un conflit familial dont il n'est en rien responsable. Pour Médée, les yeux du messenger ne sont rien d'autres que « ceux qui ont vu l'adultère du mari ». Le désir intense de vengeance de Médée l'empêche de faire ici la différence entre innocents et bourreaux. Sa cruauté s'exprime dans sa volonté de faire souffrir tous ceux qui sont dans l'entourage de ceux qu'elle considère comme ses ennemis :

« Tu ne comprends rien à ma colère. Tu ne sauras rien à ma douleur. Tu ne reconnais pas ta déchéance. Mais moi, je vois, je vois, je vois. Car si tu es l'envoyé de Créon, il t'enverra, te sachant aveugle, une deuxième fois auprès de moi. Toi, toi, pas un autre cet avare avec un messenger pire que le premier. Exposant même ta vie à ma colère. Il sait que je

³²¹ Ibid., P. 154.

ferais torturer et dépecer un adolescent inexpert ; il imagine qu'avec toi je ferais de même. Or toi mutilé, tu n'as plus aucune valeur pour lui. »³²²

L'affirmation « je ferai torturer et dépecer un adolescent inexpert » est assez éloquente sur sa cruauté. Cette mutilation est par ailleurs un message de Médée au roi Créon. Il s'agit de lui montrer de quoi elle est capable, le pire en l'occurrence. Nous comprenons ainsi pourquoi le puissant et redouté roi Créon craint Médée. Il sait sa capacité de détruire tout ce qui se trouve autour d'elle. D'ailleurs lorsqu'il vient lui intimer l'ordre de partir de Corinthe, il a même peur de sa réaction. La voyant furieuse, il n'hésitera pas à dire:« La terreur me saisit à t'entendre vociférer, et hurler, être inhumain. »³²³ On voit la mise en évidence de la peur extrême de Créon qui exprime ici sa crainte de Médée. Face à ce roi qui veut le bonheur de sa fille, Médée dans sa fureur, lui profère des paroles menaçantes. Elle sait qu'elle n'a plus rien à perdre et se permet d'injurier le roi qui lui prend désormais Jason. Créon considère par ailleurs Médée comme être inhumain de par son manque d'humanité, son caractère cruel, impitoyable et insensible. Il l'assimile à une bête sans raison. Pour ce roi, seuls les animaux peuvent avoir un cœur aussi horrible et méchant. Pour justifier sa violence Médée avoue que « la nuit est rentrée dans [son] âme.»³²⁴ Que signifie donc cette expression ? La désillusion et la désespérance étant le lot de Médée, la colère gronde et embrase ses sens. Médée est ainsi devenue une âme troublée, coléreuse, envahie par des pensées funestes. En somme, elle est sous l'emprise de la haine et donc encline aux actes cruels.

Cela augure de la suite tragique de l'intrigue de Médée qui se traduit par les excès à l'égard de Jason. Ainsi, la vengeance de Médée s'exprime à travers la mort

³²² Hans Henny Jahnn, pp. 48-49. « Von meinem Zorn verstehst du nichts. Von meinem Leid erfährst du nichts. Und deinen Untergrang erkennst du nicht. Ich aber sehe, sehe sehe. Denn bist du Kreons Bote, wird er, wenn du geblendet bist, ein zweites Mal zu mir dich senden. Dich, dich, nicht einen andern, dieser Geizhals, mit schlimmerer Nachricht als der ersten, dein Leben auch aussetzen meinem Zorn. Er weiß, den unerfahrenen Jüngling würd' ich martern und zerfleischen; er wähnt ich tu's auch dir. Du aber bist, verstümmelt, ihm nichts wert. » p. 38.

³²³ Ibid., p. 54. « Erschrecken packt mich, hör ich deine Stimme zetern und brüllen, ein unmenschlich Wesen. » p. 42.

³²⁴ Ibid., p. 59. « Die Nacht ist bei mir eingetreten. » p. 46.

qu'elle inflige à Créüse et à son père. En effet, elle décide de brûler vif ses ennemis. Cette manière de faire mourir dans le feu ses ennemis présente Médée sous les apparences d'une femme insensible. La scène de la mort de Créüse et de son père est présentée chez Jahn d'une façon particulière. La cruauté de Médée dans l'œuvre de Jahn est beaucoup plus accentuée de par la description qui est faite :

« Le teint de la femme s'éteignit, devint gris. Pas comme celui d'une négresse : Comme la cendre , un sol maudit, puant, ridé plein de gros vers, humide, puis sec, en même temps humide et sec. Les os sortirent des articulations, spectacle horrible ; le corps s'affaissa. Et où il y avait des anneaux, un feu craquait, dardait ses flammes. Et ce supplice arrachait à sa bouche des plaintes telles que ses yeux, couverts de croûtes, se révolvèrent, tombèrent de leurs orbites, afin de ne plus voir cette métamorphose. Puis soudain, à l'agonie, le ventre, les seins, se fendillèrent et éclatèrent en bouillie écoeurante, en filet de sang. »³²⁵

Le dramaturge Jahn insiste sur la décomposition soudaine du corps de Créüse pour mettre en évidence la souffrance que celle-ci a endurée en espace de quelques instants. On retrouve une atmosphère analogue dans le compte rendu de la mort de Créon :

« L'anneau tomba subitement de sa main, grandit, s'étendit puis rebondit, tomba tel une couronne sur la tête du vieillard, s'enfonça jusqu'au cou, s'enfonça jusqu'à la poitrine, s'enfonça, et s'immobilisa sur la graisse du nombril comme une ceinture. Puis il rétrécit, inexplicablement, sangla, coupa, le roi en deux, serra, coupa. Il

³²⁵ Hans Henny Jahn, *op. cit.*, pp. 86- 87.« Grau erlosch des Weibes Farbes. Nicht einer Negrin gleich-: Wie Asche, verwünschter Boden, stinkend, runzlich, voll dicker Maden, feucht dann, dörr dann, und feucht und dörr gleichzeitig. Ausbrachen Knochen widerlich aus ihrem Sitz, einfiel der Leib. Und wo die Spangen saßen, aufzüngelte ein spratzend Feuer. All diese Pein aus einem Mund goß sich zu Klagen, daß die benachbarten, mit Krusten überzognen Augen sich um sich selber wendeten und dann ausfielen ihrem Sitz, daß sie nicht lähen die Verwandlung. Dann plötzlich, sterbend, blähten Bauch und Brüste sich, die ganz verborkten, Blähten rissig sich und platzten zu eklem Schleim und Blutgerinnsel. » pp. 66-67.

l'étrangla, brisa son cœur. Le ventre éclaté, les pieds détachés, le roi Créon mourut de trois morts »³²⁶

La méthode de vengeance (brûler vif Créon et Créüse) et l'état de leur corps (ventre, seins, fendillés et éclatés en bouillie, filet de sang, ventre éclaté, les pieds détachés) frappent l'esprit du spectateur et révèlent la cruauté de Médée. Portée à son paroxysme, on pourrait même penser à un exercice de son pouvoir nocturne d'autrefois qu'elle exhibe au vu et au su de tout le monde. Aussi, pour se montrer invulnérable dira t-elle à Carnal son serviteur et à sa servante qui craignaient d'être tués de ne pas craindre. Pour les rassurer elle leur dit ceci :

« Médée, je suis. Il le savait. Et s'il l'avait oublié, il doit le savoir, de nouveau. L'éclair a jailli de la nuée. Où, caché, on le croyait mort. Les pouvoirs de Médée n'ont pas émoussé leur pointe. Quel soleil de mort ! Mille soleils quand je le verrai se coucher ! J'ai fait un jour et une nuit. Un jour qui ne finira qu'à la prime aube. Une reine !... un roi !... un palais !... cette nuit, une ville entière !... pour éblouir les étoiles... Et demain, de tout leur orgueil, plus rien qu'un tas de cendre chaude. Où les chiffonniers iront, avec leur croc, chercher des ferrailles et des morceaux de chaudron. Tandis que perchés sur les arbres, les vautours attendront que refroidisse la cendre pour aller se gonfler de chair de rôtie arrachée à la gueule sanglante des chiens. »³²⁷

Les mots choisis par Médée pour décrire sa personnalité, la mort de Créüse et de Créon ainsi que la destruction de la ville entière de Corinthe témoignent de cette cruauté qui s'était endormie en elle comme elle l'a si bien souligné : « L'éclair a jailli de la nuée. Où, caché, on le croyait mort » Jason aurait-il cru que son pouvoir d'homme avait réussi à transformer la magicienne aux mille dons ?

³²⁶ Ibid., p. 88. « Der Ring sprang ab von seiner Hand, wuchs, dehnte sich, aufschellte er vom Boden, fiel gleich einem Kronreif auf des Greises Kopf, sank tiefer, um den Hals, sank tiefer um die Brust, sank tiefer, bis er auf dem Fett des Nabels wie ein Bauchgurt sitzen blieb. Dann aber schrumpft' er ein, ganz unnatürlich, schnürte, schnitt den König in zwei Hälften, schnitt und schnürte. Im Hals erstickte er, sein Herz zerbrach's. Den Bauch Zerspengt, die Füße abgefallen, dreifachen Tod starb König Kreon. » p. 68.

³²⁷ Max Rouquette, *op. cit.*, p. 83.

Aurait-il pensé que les pouvoirs obscurs de Médée s'étaient envolés en acceptant d'épouser Créüse et en l'abandonnant seule face à son destin? Les faits lui donnent tort. Médée est et restera cette princesse Colque qui sait faire le bien comme le mal.

En plus de ces deux meurtres atroces, l'accomplissement de son acte de vengeance à travers la mort de ses enfants, souligne la cruauté et la barbarie qui détermine son caractère. Les crimes planifiés et froidement exécutés révèlent l'ardeur de l'accomplissement des actes de cruauté de Médée. On remarque que les mots « sentiment » et « pardon » n'existent pas dans le langage de Médée. Elle reconnaît la cruauté de ses actes et éprouve une certaine sérénité et surtout une certaine satisfaction. A ce propos, les paroles du chœur des femmes dans la *Médée* de Max Rouquette sont assez révélatrices :

« Quand le mal est dans l'âme, rien ne l'arrête et les dieux, tout dieux qu'ils soient, restent muets derrière leurs nuages. »³²⁸

Le chœur considère Médée comme le produit d'une race maudite, une créature qui ne sait que faire du mal. Médée représente une femme bourreau et fatale pour Jason. De la femme humiliée et victime de la trahison de son mari, elle réussit à inverser le rôle de femme bafouée par la vengeance et la cruauté.

Cependant, vu le comportement criminel de Médée, plusieurs questions pourraient se poser : peut-on en vouloir à Médée au regard de ses actes de cruauté. Avait-elle le droit de commettre tous ces crimes pour se faire justice? Etait-elle lucide au moment de ses actes?

Dans la vision antique, plusieurs écrivains dont Euripide et Sénèque ont essayé de donner chacun une signification à cette cruauté. Pour Sénèque par exemple, Médée a agi ainsi parce qu'elle est avant tout une folle furieuse qui par jalousie n'a fait que commettre un meurtre horrible. Cette vision de femme furieuse cadrerait bien avec son statut de barbare venu d'un pays primitif. Pour cet auteur, Médée est responsable de

³²⁸ Ibid., p. 94.

ses crimes. Contrairement à lui, Euripide qui dénonce à travers sa pièce la situation des femmes dans la société, met plus l'accent sur le fait que Médée agit ainsi à cause de la souffrance qu'elle a endurée depuis qu'elle a rencontré Jason. Sans oublier le fait qu'elle ait tout abandonné pour lui. C'est la femme victime qui agit ici. Si l'on s'en tient à ces deux visions, nous pouvons dire que chacun semble avoir raison.

Mais il ne faut pas omettre le fait que Médée est une femme blessée qui agit sous l'effet de la colère et de la haine. Cette haine qui, de toute évidence, est assimilable à une sécrétion corporelle nocive, qui ronge l'individu de l'intérieur comme un mal infectieux. Les écrivains contemporains qui abondent dans le même sens qu'Euripide, donnent un sens plus probant à cet acte. Ils trouvent que Médée tue ses enfants en voulant châtier Jason à cause d'un désarroi sentimental. On pourrait trouver des exemples similaires dans la société actuelle car certaines femmes agissent de la même manière quand elles se sentent rejetées par l'homme qu'elles aiment. Bien souvent, les enfants sont les proies faciles dans le cadre de la vengeance contre le marié. Nous retrouvons un cas analogue d'infanticide chez l'écrivain sénégalais Mariama Bâ. En effet, dans son œuvre *Un Chant écarlate*³²⁹ s'achève sur une note de destruction et de désespoir.

Même si le meurtre de la jeune princesse et de son père, ainsi que ses propres enfants n'était pas solution adéquate, il est bien de signaler que par cette cruauté, Médée décide d'écrire son avenir sans Jason et ses enfants. C'est une femme affligée qui réagit sous l'emprise de la colère. La mort de ses enfants envisagée comme un acte terrible, faisant de Jason un être définitivement seul, coupé totalement du reste du monde est un châtement que cette femme lui a réservé.

³²⁹ Mariama Bâ, *Un Chant écarlate*, NEA, Dakar, 1981 Mireille, une Française se marie à un Sénégalais venu en France. Celui-ci lui jure amour et fidélité, mais une fois dans son pays d'origine, oublie cette promesse et épouse une Sénégalaise en secondes noces. Mireille vit très mal cette polygamie qui s'est imposée à elle sans qu'elle ne l'ait décidée. Elle le prend comme une trahison. N'ayant personne à ses côtés pour la soutenir, elle sombre dans une solitude profonde qui la conduit à commettre un crime. Elle tue l'enfant issu de leur mariage. Ce texte de Mariama Bâ peut s'inscrire dans le cadre d'un schème Médéen puisqu'il relate l'histoire d'une épouse étrangère délaissée qui devient infanticide en raison du désespoir.

Ces actions troublantes et horribles qui semblent être bannies et interdites par la société trouvent ici leur explication. En effet, dans l'exécution de la vengeance, Médée chercherait à blesser de manière cruelle Jason en anéantissant tout ce que le royaume de Créon peut représenter. Pour se laver de l'affront qu'elle a pu subir et pour guérir de la douleur que celui-ci lui a occasionnée, la seule solution était de rompre les liens avec cet homme qui a compromis toute sa vie. Par ces meurtres, elle cherche à retrouver son honneur perdu. Elle annule ainsi tout ce qu'elle a pu contracter avec Jason et retrouve son identité. De toutes les manières, quoi qu'on dise d'elle, quoique la vengeance soit un piètre mot pour désigner son acte de cruauté, son but de vengeance inouïe a été achevé avec succès. Elle a voulu oublier sa peine en mettant ainsi fin à son histoire amoureuse avec Jason. Elle a su retrouver la souveraineté qu'elle avait renié pour suivre Jason.

Elle a ainsi annulé chacun des événements qui ont eu lieu depuis sa rencontre avec Jason. C'est en effet son mariage, la naissance de ses enfants, la perte de sa virginité, son abandon et son exil qu'elle a annulés. A travers ces cruautés, Médée s'est rendu justice et est devenue elle-même, c'est-à-dire qu'elle s'est réconciliée avec elle-même. On pourrait dire que sa cruauté est un remède qui a fait cesser la douleur atroce qu'elle a ressentie après cette trahison. L'attitude de Médée dans la vision des contemporains n'est donc pas étonnante, car celle-ci est la conséquence de l'humiliation qu'elle a subie à cause de Jason. Même si dans les écrits, le personnage de Médée est parfois présenté comme une meurtrière sans cœur, il n'en demeure pas moins que les dramaturges contemporains donnent des significations poignantes à ses actes.

En définitive, l'image de cette femme monstrueuse pour laquelle les lois et les normes de la société n'ont aucune valeur agit sous l'impulsion de l'amour qu'elle a toujours eu pour Jason. Au risque de mourir de désespoir, elle a jugé bon de faire plutôt payer à Jason qui n'a pu respecter le serment de leur amour. Elle aurait pu exercer toute sa cruauté sur Jason mais en y songeant, elle s'est rendue compte qu'une mort simple serait trop facile pour lui. Il ne se serait pas rendu compte d'une telle

vengeance. Mais à travers les personnes qu'il aimait, Médée qui avait le désir de l'atteindre moralement en l'anéantissant progressivement est arrivée à ses fins d'où la douleur de Jason qui a tout perdu en un seul jour comme Médée l'a été quand elle a tout quitté pour lui.

L'analyse présentée fait apparaître la vengeance de Médée déçue et blessée dans son amour propre. Nous avons constaté que cette déception a généré un processus extrême de destruction pour faire mal à Jason. Ainsi par des crimes perpétrés contre Créüse, Créon et ses enfants, les êtres qui lui étaient chers, elle entend faire payer à Jason tout le mal qu'il lui a fait. A travers ces différents actes, Médée ne cherche pas seulement à punir Jason mais elle veut aussi se libérer de cette douleur qui l'accable en regagnant sa vie d'avant Jason. Elle cherche à s'accomplir en refusant de subir ou de se résigner face à l'adversité. Cela étant, il faut souligner que ces crimes prennent non seulement la valeur d'une punition mais aussi celle d'un sacrifice d'expiation dû à la mort de son frère et trahison faite à tous ses proches.

3. Le processus de destruction et ses conséquences

Nous entendons par processus de destruction la manière dont Médée s'y est prise pour assouvir sa vengeance contre Jason. En effet, Médée, qui souffrait amèrement de sa séparation d'avec Jason va minutieusement mettre en place une série de mécanismes pour lui nuire. Il va sans dire que cette vengeance a eu des répercussions assez lourdes. Ce chapitre mettra en lumière les aspects de la vengeance de Médée et le but qu'elle a voulu atteindre.

3.1. L'anéantissement progressif et la douleur morale de Jason

Comme nous l'avons dit dans les chapitres précédents, pour ne pas succomber au désespoir après l'abandon, Médée, livrée à la solitude, s'adonne à des actes de vengeance et de destruction. Elle compte ainsi nuire à Jason pour atteindre sa pureté originale et sa dignité.

En fait, Médée ne peut pardonner l'acte de son mari parce qu'elle éprouve toujours de l'amour pour lui. Par conséquent, elle entreprend de le démolir car elle ne peut vivre toute seule cette souffrance qu'elle endure. De cette manière, Médée compte atteindre celui qui fut son mari le plus cruellement possible. Dans son souhait de lui faire mal, elle veut entre autres, qu'il vive le plus longtemps possible, qu'il erre parmi les villes inconnues, démuné, exilé comme elle, haï par tous ceux qui l'ont connu et aimé. En définitive, elle veut qu'il connaisse la pauvreté, la douleur et l'inquiétude à jamais. Dans sa haine, avec une forte détermination, Médée atteint progressivement Jason en mettant en place, un plan systématique d'anéantissement moral et psychologique.

Avant tout, Médée procède à l'humiliation de Jason. Son intention est de le dévaloriser devant tous les Corinthiens. Comme nous l'avons souligné, Médée a participé à la gloire de Jason dans l'acquisition de la toison d'or. Sans son aide, Jason ne serait rien. Elle se sent donc offusquée devant l'indifférence de Jason à l'égard de son bannissement de Corinthe. Ainsi, pour comprendre mieux son attitude, elle souhaite le voir une dernière fois. Mais sachant que celui-ci ne viendra jamais de lui-même, elle ordonne aux serviteurs de le faire venir de force. Pour cela, elle leur demande de créer un scandale devant la cour du roi :

« Il ne veut plus me voir, mais moi, je veux le contraindre à venir. Hé serviteurs, entendez-moi ! Et courez au palais ! Cernez la maison, mais n'y entrez pas, scandez en rythme, comme des rustres, comme des ivrognes, à tue-tête : Jason doit venir ! Et répétez, répétez-le encore. Il faut l'offenser. Cette scène répugnante le contraindra à venir. Allez ! »³³⁰

Les phrases "cernez la maison", "scandez en rythme", comme des ivrognes, l'offenser traduisent clairement l'intention de Médée d'avilir Jason. Selon Médée cette scène répugnante le contraindra à venir. Ainsi, elle souhaite l'atteindre dans sa dignité

³³⁰ Hans Henny Jahnn, *op. cit.*, p. 62. « Er will mich nicht mehr sehn, ich aber will ihn zwingen, daß er komme. He, Diener, hört mich! Zum Palaste eilt euch! Umstellt das Haus, doch geht ihr nicht hinein, und schreit im Takt wie Rüpel, wie Betrunkene, schreit laut: „ Jason soll kommen.“ Und wiederhol's und wiederholt es mal um mal. Beleidigt soll er sein. Der widerliche Auftritt soll ihn zwingen. Geht jetzt. » pp. 48-49.

en l'écrasant. Jason n'a pu supporter effectivement les hurlements des serviteurs. Il est sorti du palais pour se rendre chez Médée. D'ailleurs il dit avoir eu le souffle coupé par le comportement des serviteurs de Médée:

« On m'a traîné ici. Je ne suis pas venu de plein gré ; la contrainte, la peur, me serraient la gorge, à me faire vomir. Mon cœur est plus inquiet que tu ne le penses, le but de mes paroles, plus incertain que tu ne l'imagines. »³³¹

La crainte que Jason éprouve vis-à-vis de Médée fait qu'il se dépêche de se rendre chez elle. D'après ses propos, cette « pierre » qui veut l'écraser est bien Médée. Il sait qu'elle a un caractère féroce et l'assimile à une pierre qui ne cherche qu'à le détruire. Il va sans dire qu'il sait qu'elle est une personne qu'on ne peut pas manipuler à sa guise.

Jason profite de ce passage chez Médée pour donner une justification à l'attitude qu'il a envers elle. Il la quitte pour accéder à la lumière. A en croire les paroles de cet Argonaute, Médée et les ténèbres l'accusent et lui en veulent parce qu'il n'est pas fils des ténèbres comme elle. Cette aspiration à la lumière est son crime dont il ne peut se détacher. Il oublie les autres raisons qui poussent Médée à la vengeance. Lors de leur discussion, Médée essaie de montrer à Jason, qu'il récoltera lui aussi les fruits de la douleur qu'il a causé.

Elle sait qu'il souffrira parce qu'elle seule connaît la teneur de la vengeance qu'elle lui prépare. En plus de cette humiliation, elle lui lance des menaces pour marquer sa colère et lui exprime son intention quant au mal qu'elle lui prépare. Jason alors troublé par ses propos lui crie:

³³¹ Ibid., p. 65. « Hergezrrt. Nicht freier Wille trieb mich: Zwang und Angst, die Übelkeit mir in die Kehle jagten. Mein Herz schlägt unruhvoller, als du glaubst, und ungewisser, als du wahnst, ist meiner Rede Ziel.» p. 51.

« Je suis bouleversé par tes cris iniques, et trouver une réplique m'est difficile, tant je suis triste et irrité, face à tes plaintes si injustes. L'or ne s'altère pas, s'il n'est pas faux, le verre ne ternit pas, s'il ne renferme pas un sortilège ; et a-t-on jamais vu les pierres noircir, si ce n'est de poussière au fil du temps que régissent les dieux, pas moi. Comme je le vois, tes cris ne me concernent pas, mais plutôt les dieux, Chronos, auprès de qui s'accomplissent les ans. »³³²

Jason montre ici son état d'âme face aux menaces de Médée. Nous constatons qu'elle a réussi à l'atteindre véritablement. Cependant, pour bien l'anéantir elle continue :

« Homme cruel, effroyable, infâme, qui mériterait des crachats ! Tu m'as blessée profondément ; la malédiction de mes enfants faisait déjà éclater mes entrailles aigries, m'obligeant à dominer mes paroles, pour les ménager. »³³³

Médée qui ne veut pas laisser un moment de répit à Jason, essaie de le blesser davantage. Par ses propos, elle compte montrer à Jason l'image de la femme blessée dont le comportement peut changer à tout moment :

« Ne te laisse pas troubler par ma violence, ma monstruosité. C'est le mauvais côté de la femme, qui cache son cœur. Aie pitié de ce cœur, n'oublie pas tout à fait celle qui t'a aimé davantage que ne peuvent aimer les dieux. N'oublie pas Médée, qui pour toi a rompu des serments, a assassiné, s'est souillée, et qui quotidiennement se bat avec les dieux pour ton bien-être. »³³⁴

³³² Ibid., p. 24. « Bestürzt macht dein Schrein mich, das ungerecht, und mein Entgegnen fällt mir schwer vor Zorn und Tränen bei so un-gerechter Klage, Gold wird nicht trübe, sofern es nicht falsch, nicht dunkelt das Glas, wenn kein Zauber in ihm, und sah man je Steine sich schwärzen, es sei denn vom Staub durch die Zeiten, die wohl die Götter regieren, nicht ich. Wie ich es verstehe, nicht mich trifft dein Anschrein, die Götter vielmehr, Kronios, an dem sich die Jahre vollenden. » p. 18.

³³³ Ibid., p. 25. « Grausamer Mann, Entsetzlicher, Verruchter, den bespeien ich sollte! Du hast in mir tief eingestoßen; der fluch für meine Kinder barst schon meine sauren Eingeweide, dass ich den Mund bezähmen musste, zu schonen sie. » p. 19.

³³⁴ Ibid., p. 27. « Betrüb dich ob meine Heftigkeit und argen Gräßlichkeit. Das ist des Weibes böse Hälfte, die ihr Herz verdeckt. Erbarm dich ihres Herzens, nicht ganz vergiß, wer dich mehr liebte, als die Götter lieben können. Vergiß Medea nicht, die Eide brach und mordete um deinetwillen, die sich besudelte, die täglich für dein Wohlergehen mit den Göttern ringt. » p. 21.

Médée rappelle à Jason tout ce qu'elle a fait pour lui en mettant l'accent sur la blessure qu'il lui a causée. Aussi, ne laisserai t-elle pas entrevoir elle même son dédain et sa monstruosité ? Elle lui fait comprendre par cette menace qu'une femme peut se transformer malgré l'amour en un être impitoyable. Elle va jusqu'à lui dire ce qui adviendra de lui plus tard :

« En ma présence, tu dors. Voilà pourquoi tu pleureras, lorsque ton cœur sera pris dans mes pensées, comme l'insecte dans la toile d'araignée.»³³⁵

En effet, Médée sait que sans elle au côté de Jason, il ne pourra jamais plus prétendre au bonheur qu'il recherche. Toute sa vie restante, il vivra avec le souvenir d'elle. Cette image de toile d'araignée qu'elle donne prouve que Jason ne pourra jamais se défaire d'elle aussi facilement qu'il le pense. Il est pris entre les griffes de cette femme qui ne souhaite pas le voir heureux désormais. Jason comprend le piège dans lequel il est tombé, surtout quand Médée se montre menaçante. Ne pouvant pas supporter cette hargne soudaine de Médée, il lui demande de le punir et même de le tuer pour ne pas qu'il souffre davantage. Nous en avons pour preuve les propos suivant de Jason :

« J'ai regardé dans tes yeux et n'y ai vu que haine. Pas de la haine : la mort, les cendres de ta vie. Médée ! Tue-moi en moi-même, pas toi en toi-même, et prends-moi. [...] Tu ne cesses de m'accabler de reproches. J'en suis réduit à me cacher, si je veux pouvoir vivre.»³³⁶

Il préférerait être supprimé le plus tôt possible mais Médée rejette catégoriquement cette proposition. Car elle veut l'humilier, le tourmenter, jusqu'à ce qu'en lui s'éveille l'homme qui rompt ses chaînes et s'en va vers une aube nouvelle. A cette suggestion qui lui semble plus facile Médée lui dit ceci:

³³⁵ Ibid., p. 67. « Schlaf ist an dir in meiner Gegenwart. Drum wirst du weinen können, wenn dein Herz in meiner Meinung eingesponnen wie im Netz der Spinne ein Insekt.» p. 52.

³³⁶ Ibid., p. 71. « Auf dich hab ich geschaut, in deine Augen-und fand nur Haß darin. Nicht Haß , den Tod, die Asche deines Lebens. Medea! Ertöte mich in mir, nicht dich in dir, und nimm mich.» p. 55. « Du hältst nicht ein mit deiner bösen Meinung. Verkriechen nur kann ich mich noch, will ich bestehn. » p. 56.

« Je ne désire pas un seul morceau de ton corps. Aucun de tes membres. Puis-je détruire l'image que j'ai créée moi-même ? Je ne marchande pas, je ne veux pas enlever des pierres à mon sanctuaire. »³³⁷

Cette réponse qu'on pourrait qualifier d'ironique parce que cette image qu'elle prétend sauvegarder est bien ce qu'elle veut détruire. Cette pierre de son sanctuaire est bien en voie de démolition totale, la seule différence étant le moyen de destruction. Après la destruction morale, Médée met en pratique le second processus dont elle se sert pour le faire souffrir. Il est question des différentes tueries successives dont la première est la mort de Créon et de Créüse.

Comme on peut le remarquer, à travers ces deux morts, Médée semble symboliser deux éléments très importants comme nous l'avons signalé précédemment. D'un côté Médée ne tient pas à ce que Jason et Créüse aient des enfants et de l'autre, elle souhaite détruire le pouvoir de Créon.

Médée ne veut pas voir ses enfants être mêlés à ceux que Jason aura avec cette princesse. Comme elle le dit, le sang des petits-fils d'Hélios, ne doit pas se mêler aux autres. Elle le dit avec fierté et sans regret. En laissant Créüse épouser Jason, Médée lui donnerait la possibilité d'avoir des enfants autres que les siens et le laisserait jouir de ce nouveau mariage qu'elle a du mal à accepter. Elle sait très bien qu'en lui ôtant la vie, c'est toute une lignée qui disparaît à jamais. Elle ne souhaite plus que Jason ait la joie d'être à nouveau père.

Quant à la mort de Créon, elle symbolise une vengeance personnelle qu'elle se félicite d'accomplir pour son mauvais traitement à son égard. En plus, sans l'intervention de ce roi, Jason serait toujours avec elle. Elle le tue en détruisant tout son royaume pour ne pas que la promesse faite à Jason s'accomplisse. Le palais incendié par Médée, Jason ne pourra régner sur aucun Corinthien. C'est tout le système royal et l'avenir glorieux pour Jason qu'elle élimine dans sa colère de femme

³³⁷ Ibid., p. 70. « Nichts deines Leibes will ich stückweis'. Keins deiner Glieder. Kann ich das Bild zerstören, das ich selbst geschaffen? Nicht feilschen will ich, abbrechen Quader von meinem Heiligtume nicht.» p. 55.

délaissée et humiliée. Face à ces deux meurtres, Jason qui ne sait pas encore qu'il vivra le pire de ses cauchemars, se jette sur Médée pour lui cracher sa colère et sa douleur. Il la considère comme une diablesse et une bête. Dans son désarroi, il lui crie :

« Médée ! Diablesse Médée ! S'il y avait des paroles assez fortes pour dépeindre cette impiété, ces atrocités, ces tortures, afin qu'à ce bruit de sang, de boue et de brumes, l'horreur des mondes souterrains se dresse devant nous: c'est celles là qu'il faudrait prononcer. Et s'il y avait des malédictions capables de t'atteindre, mes lèvres révoltées, les préféreraient. Mais ton sourire impitoyable me dit qu'avec toi, je n'aurais qu'une querelle mesquine [...] Ce que, ton âme éteinte, il y a de plus noir, ce sont tes sarcasmes bestiaux. »³³⁸

Devant la scène atroce de la mort de la princesse et de son père, Jason semble devenir fou de rage et de douleur. Il ne comprend toujours pas comment une personne puisse agir de la sorte. Il cherche les mots qui pourraient qualifier un acte aussi exécrable et vengeur mais il n'y parvient pas. Face à cette douleur, Jason n'a que ses yeux pour pleurer :

« C'est ainsi que, devant mes yeux, Médée a transformé en boue la jeune femme, avant que j'aie joui, aspiré en moi cette volupté. Ma bouche poussa un hurlement, mon corps, mes muscles ramollis, se mirent à trembler ; me détournant, je m'effondrai, écrasé, et rongai des pierres avec mes dents. »³³⁹

³³⁸ Ibid., p. 85. « Medea ! Teufelin! Medea! [...] Gäb' es Worte, schlimm genug, das Götterfernste, Gräßlichste zu malen, voll Foltern auch, daß bei dem Klang aus Blut und Schlamm und Dunst der Unterwelt Grausen vor uns aufstünd' –die müßt' ich sprechen. Und gäb' es Flüche, dich zu treffen, mein Mund, dir fluchend, würd' sich wölben zum bösen Wünschen. Jedoch dein unerbittlich Lächeln sagt mir, daß ich nur kleinlich mit dir hadern kann. [...] In deiner blaken Seele ist tierisches Spotten das Finsterste. » pp. 65-66.

³³⁹ Ibid., p. 87. « So wandelte in Kot vor meinen Blicken das junge Weib Medea, eh' ich genossen, und schlürfte ein mit inner Wollust, wie ich entsetzt aufriß die Augen erst, mein Mund sich dann zum Heulen wölbte, mein Leib zu zittern in den Sehnen entkräftet anhub; ich abgewandt zusammenbrach, zertreten, benagte Stein mit meinen Zähnen. » p. 67.

Ce passage traduit l'intensité de la douleur de Jason. Il se sent de plus en plus effondré, humilié et anéanti. Il ne finit pas de pleurer sa nouvelle épouse qu'il apprend la mort de ses enfants. Ceux sur lesquels il pouvait se consoler et fonder un avenir meilleur sans Médée.

Mais hélas, Médée dans sa vengeance a frappé une troisième fois pour achever son processus d'anéantissement. Elle va au sommet de sa haine avec la mort de ses enfants. Cette annonce de la mort des enfants par la nourrice est une torture insoutenable pour Jason. En moins d'un jour l'argonaute perd tout. Il s'effondre au sol en pleurant :

« Ainsi, devant mes yeux, prend fin tout ce qui doit prendre fin et faisait ma joie. Ma chute était profonde, cela me précipite encore plus profond. Et toujours plus profond. Combien profonde est la plus grande profondeur, je ne le mesure qu'à présent. Oh mes fils. »³⁴⁰

Jason exprime ici sa douleur déchirante, cette douleur vive face à la mort de ses enfants. Il reconnaît qu'il vit un véritable chaos dû à la perte brutale et incompréhensible de tous les êtres auxquels il tient. Il est déstabilisé par la détresse et n'hésite pas à demander à Médée de le tuer lui aussi. « Tu dois me tuer, parce que mon cerveau ne peut plus endurer la désolation que tu as créée. »³⁴¹ Jason ne pourra jamais retrouver la paix et cette douleur ne pourra jamais le quitter. La vie de Jason n'est désormais plus qu'un désert sans fin.

On retrouve chez Max Rouquette par exemple, un Jason anéanti qui demande à ce que Médée achève sa vengeance en le frappant³⁴². Mais celle-ci se montre plus furieuse afin de lui arracher le cœur en augmentant ainsi la blessure qu'elle a occasionnée. A travers les actes et les propos qu'on pourrait qualifier de sadisme

³⁴⁰ Ibid., pp. 90-91. « Es endet alles Endliche, das mich erfreut, vor meinen Augen. Bin tief gestürzt ich, tiefer stürzt's mich dann. Und tiefer abermals. Wie tief das Tiefste ist, jetzt erst ermeß ich's. Oh, meine Knaben!» p. 69.

³⁴¹ Ibid., p. 89. « Mich töten sollst du, weil mein Hirn ertragen nicht den Jammer Kann, den du bereitet hast.» p. 68.

³⁴² Max Rouquette, *op. cit.*, p. 96.

Médée n'hésite pas à ajouter :

« Tu vivras, tu deviendras vieux, très vieux, car la plus grande peine est de vivre, une fois passée la vraie vie. Comme un chien malade, pelé, galeux, repoussé par tous inconnu de tous, supporté comme un mal sacré ; comme une malédiction dont le motif est oublié. Plus perdu entre les hommes qu'un rocher dans toute la mer. Relique de temps révolus. En tout étrangère à ton royaume, tant par l'âge que par l'origine : tu ne seras plus là que pour attendre. Comme vit un mort avant qu'on ne l'allonge parmi les [morts éternels; [...]] De tes fils, il ne te restera que l'absence. Une douleur, un regret. Vois comme je t'aime : Je te laisse quelqu'un sur qui pleurer. Leur souvenir sera le seul compagnon de ta solitude : une sorte de pain amer, inépuisable et moisi. »³⁴³

Médée parachève l'anéantissement de Jason par une malédiction : celle de le voir vieillir et être considéré comme un chien répugnant qui n'intéresserait plus personne. Désormais, il n'aura plus personne vers qui se tourner. Par la vengeance, cette princesse colque a réussi son acte démoniaque. Elle a fait de Jason un homme qui ne sera plus considéré par son peuple. A travers ce processus d'anéantissement, Médée a su tant bien que mal lui enlever la gloire qu'elle lui avait offerte avec l'avènement de la toison d'or. Autant elle le rend glorieux, autant elle le détruit pour avoir été abandonnée par ce dernier. Pour lui faire mal, elle refuse à celui-ci la permission d'enterrer ses enfants et même de les toucher. Mais la douleur qu'il éprouve n'est rien à côté de celle qu'il aura pendant sa vieillesse.

Pasolini met bien en exergue cette solitude vers la fin de son scénario. En effet, Jason sait qu'il n'a plus personne au monde et il le reconnaît. Il sait qu'il ne pourra plus jamais avoir ce qu'il a pu vivre comme bonheur auprès de Médée. Il se retrouve devant Médée plus appauvri que jamais, écrasé par une force qu'il n'arrive pas à maîtriser. Le film de Pasolini se ferme sur l'image d'un Jason réduit à sa plus petite expression. Comme le dit le texte : « Il regarde autour de lui : puis il hausse imperceptiblement les épaules, tourne le dos au bûcher et à la forteresse, et s'éloigne

³⁴³ Ibid., p. 96.

en descendant la pente de la colline. Il va se perdre vers sa nouvelle vie. »³⁴⁴ Désespéré, Jason est accablé par un lourd chagrin qui lui ronge le cœur. Il va comme le dit le texte vers son nouveau destin.

Mais de quel destin parle-t-on ? Quel est le nouveau destin dont il est question ici? Nous ne le savons pas exactement avec les écrivains contemporains car chacune de leur pièce s'achève sur un Jason désespéré qui ne sait à quel saint se vouer.

Il est intéressant de signaler que dans les écrits des écrivains contemporains la mort physique de Jason n'est pas mentionnée même si à travers les propos de Médée, une telle mort lui est prédite. La mort dont il est question dans ces différentes versions est plutôt morale que physique. Par contre dans les versions anciennes, Jason meurt effectivement. Alain Moreau dans *Le mythe de Jason et Médée* relève plusieurs versions de la fin tragique de l'Argonaute. Certains disent qu'il meurt brûlé avec Créon et sa fille dans l'incendie. D'autres, par contre, montrent que Jason, ne pouvant plus supporter cette douleur déchirante qui l'accable, se donne la mort³⁴⁵. La dernière variante est celle où Médée pousse Jason au suicide. Par rapport à ce suicide, Médée invite Jason à se coucher sous la poupe du navire Argo, qui était sur le point de s'écrouler à cause de l'action du temps : « la poupe s'abat sur Jason et celui-ci meurt. »³⁴⁶

Les différentes versions anciennes mettent l'accent sur le sort de Jason après son anéantissement. Cet aspect qui n'apparaît pas clairement chez les contemporains. Cependant, vu le processus d'anéantissement perpétré sur Jason, on pourrait s'interroger sur ses répercussions sur Médée elle-même. A t-elle souffert elle aussi de

³⁴⁴ Pier Paolo Pasolini, *op. cit.*, p. 106.

«Giasone guarda ancora intorno: poi alza impercettibilmente le spalle, volta le spalle al rogo e alla rocca, e si allontana giù, per la china del colle, perdendosi verso il suo nuovo destino.» p. 88.

³⁴⁵ « Dionysos Skystobrachion » cité par Alain Moreau in *Le mythe de Jason et Médée : Le va-nu-pied et la sorcière*, Paris, Editions les Belles Lettres, 1994, p. 53.

Dans cette version de Dionysios, Médée met le feu au palais royal. Glauké et Créon meurent dans les flammes Jason parvient à s'échapper. Dans sa haine contre Jason Médée estime sa vengeance insuffisante et tue deux de ses trois enfants. Désespéré, Jason se suicide.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 53.

la mort de ses enfants ?

3.2. L'autodestruction et la jouissance dans le mal

Par autodestruction, il faut entendre la destruction de soi, fût-elle physique ou morale. C'est un mécanisme qui vise à se détruire soi-même pour des causes multiples : désespoir, perte d'un être cher, haine, jalousie, vengeance. C'est le cas de Médée qui, délaissée par Jason, tue ses propres enfants. L'isolement dont elle est l'objet, la pousse au sadisme, car elle recherche un certain plaisir à voir souffrir Jason. Cet acte tend au masochisme parce que même si elle souffre de la perte de ses enfants, elle trouve du plaisir dans sa douleur. En tuant, c'est une partie d'elle-même qu'elle détruit. Elle s'autodétruit mais son désir de vengeance est si fort qu'elle ne se soucie pas des conséquences.

A travers la *Médée* de Max Rouquette, nous voyons clairement cette autodestruction de Médée bien avant la mort des enfants. En effet, la nourrice qui connaît mieux Médée que quiconque, lui demande de les épargner afin d'éviter une souffrance plus grande que celle de l'abandon. Mais Médée dans son élan de destruction ne l'entend pas de cette oreille. A cette requête de la nourrice : « Epargne-les. Ne tranche pas la fleur de ta chair. » Celle-ci lui répond : « La fleur de ma chair est fleur de la sienne. »³⁴⁷

Remarquons que même si Médée souffre de ce meurtre, elle préfère tuer ses enfants parce qu'ils appartiennent également à Jason. Elle préfère s'arracher le cœur pour faire souffrir Jason, sachant pertinemment qu'elle se fera plus de mal à elle-même que Jason n'en souffrira. Médée n'aura plus l'occasion de voir les enfants lui sourire, ni ouvrir leurs mains innocentes pour l'enlacer ni l'embrasser comme ils le faisaient:

³⁴⁷ Max Rouquette, *op. cit.*, p. 68.

« Chaque soir et chaque matin...ces mains autour de ton cou, ces lèvres sur tes joues, cette confiance infinie, cette clarté d'un regard qui te fait reine et même déesse. »³⁴⁸

Les propos de la nourrice visent à lui faire comprendre l'ampleur de son acte. Malgré ces les paroles accablantes, Médée, ne se laisse pas dissuader pour autant. Désormais, seules les retrouvailles avec ce temps ancien, le temps d'avant Jason compte pour elle.

D'ailleurs, la nourrice lui demande d'oublier toute sa vageance parce que « le passé est la cendre de la vie »³⁴⁹ est surprise d'entendre Médée lui répondre que ce temps est le pas, le seul qui mène à l'espoir. Médée s'aventure dans cet espoir ouvert par des meurtres bien qu'elle sache que cela peut lui coûter cher. Elle sait qu'elle souffrira mais sa seule satisfaction est de savoir ce que Jason souffrira. Médée n'hésite pas à dire ce qu'elle ressent véritablement. Elle prétend que l'eau sera plane quand elle aura tout effacé et que tout sera redevenu comme au temps passé.

Malgré tout, elle se dit heureuse de la souffrance de Jason. Cette idée de jouissance est également perçue chez Anouilh. En effet, il présente une femme qui se réjouit du mal qu'elle cause autour d'elle. Comme elle le souligne: « Médée va jouir et tuer comme vous. »³⁵⁰ Cette phrase montre l'état dans lequel elle se trouve au moment où elle commet les meurtres. Elle n'a aucun regret et cela semble l'arranger pour fuir toute tristesse apparente. Transformée ou transfigurée par l'indicible, Médée sème la mort autour d'elle en s'administrant également une torture terrible.

Chez Jahnn par exemple, Médée qui est fière de sa vengeance malgré la douleur qu'elle ressent lance à Jason : « Tu récoltes ce que tu mérites, rien d'autre. »³⁵¹ Même dans son désarroi, elle continue d'anéantir Jason qui se retrouve comme une personne perturbée au milieu de toute cette tragédie. Il trouve qu'elle agit ainsi parce qu'elle est

³⁴⁸ Ibid., p. 70.

³⁴⁹ Ibid., p. 76.

³⁵⁰ Jean Anouilh, *op. cit.*, p. 393.

³⁵¹ Hans Henny Jahnn, *op. cit.*, p. 87. « Wie du's verdienst, wird dir gelohnt, nicht anders. » p. 67.

une femme dénaturée, sans cœur. Le bonheur qu'elle éprouve au moment de la souffrante de Jason résulte de cette qualification : « femme inhumaine et dénaturée » Il ne sait plus à quoi il peut la comparer, d'où ses propos :

« Lorsque je considère ce que tu as imaginé comme vengeance, ce que ton cerveau surchauffé a conçu comme horreurs et tortures insoutenables, les combinant, une à une, en un tout- non dans l'égarément, mais avec préméditation, lorsque je vois, hébété, titubant, presque étouffé, que, par joie mauvaise, tu y puises le bonheur, que les souffrances te font rire : toute comparaison s'effondre, qui me permettrait, femme dénaturée, de te donner un nom. »³⁵²

Médée entre dans la catégorie de l'innommable, donc de l'horreur. Elle devient un personnage tabou. Aussi bien pour la nourrice que Jason, Médée, devient incompréhensible à cause de son acte d'infanticide. Pour ces deux personnages, elle s'exclut des lois humaines. Afin de parachever son chatiment, elle va jusqu'à refuser à Jason le droit d'embrasser ses enfants pour une dernière fois tout en disant avec toujours le sourire au lèvres :

« Cet homme s'est séparé, volontairement, de notre destin. Il n'a plus aucun droit sur nous. Ne le sait-il pas encore ? »³⁵³

Pour s'être éloigné d'eux, Jason n'a aucune raison de prétendre toucher à ses enfants. Même mort, il ne peut les voir ne serait-ce que pour quelques temps. A la nourrice qui l'accable de tous les mots, Médée lui répond sans regret :

« Accuse-moi et crie, à faire éclater la tête : Infanticide ! C'est ce que je suis. »³⁵⁴

³⁵² Ibid., p. 89. « Aufhäuf ich, was an Rache du ersonnen, an Greueln schlimmster Marterung dein überreiztes Hirn gebildet mit Vobedacht, im Wahn nicht, grausam stückweis' zu einem Bau gefügt- umspannen, tastend, halb erwürgt- dich aber Seligkeit aus Schadenfreude schlürfen seh, aus Qual Lachen gewinnend, zerbst in mir das Gleichnis, an dem ich dich, Entmenschte, bei Namen rufen könnte. Medea. Um dies zu sagen, bist du hergekommen ? » p. 68.

³⁵³ Id., p. 92. « Gettennt von unserm Schicksal freiwillig hat dieser Mann sich. Er hat kein Recht an uns. Weiß er's noch immer nicht. » p. 71.

³⁵⁴ Id., p. 93

Médée revendique ici la transgression des lois fondamentales. Ce qui la conduit vers l'hybris car elle clame sans cesse sa différence avec le reste du genre humain en commettant un sacrilège. Nous comprenons à quel point l'intensité de la haine peut transformer une personne. Cette haine qui s'avère plus destructrice que jamais. Médée n'obéit pas à la loi mais à la jouissance. Sa haine vise à se débarrasser de Jason et de toute sa lignée.

L'origine de ce crime absolu est bien ce chagrin d'amour qui ne veut aucun adoucissement du malheur permanent et qui exclut toute joie. Médée fait partie de ces mères meurtrières du tragique des Grecs, tuant leurs enfants, pour anéantir paternité et lignée. Ce crime de Médée qui se veut total et absolu, vient d'une agressivité aussi radicale que destructrice née d'un sentiment de frustration et de déception. Mais il faut remarquer que cette agressivité n'est pas seulement dirigée vers Jason mais aussi vers elle-même. Elle veut voir Jason souffrir mais cela n'empêche pas qu'elle-même souffre autant par le simple fait qu'elle non plus ne reverra les enfants. Elle n'aura plus cette joie d'être une mère.

Cette autodestruction est un cri à l'humanité car que reste-t-il à cette femme à qui on a tout enlevé en un seul jour ? Plus rien si ce n'est que la pulsion de la mort, de l'autodestruction. C'est d'ailleurs, le refus de cette humanité qui la plonge dans une telle cruauté. Médée se rendant compte que sa vie a été un total échec, se lance dans une quête d'identité qui est une véritable quête de soi. C'est la raison pour laquelle elle a des attitudes terrifiantes.

Même si elle détruit sa destinée, l'autodestruction semble être une puissance d'affirmation de soi. Elle marche désormais résolument vers le destin pour retrouver sa dimension fondamentale. Mais cette affirmation de soi, de la vie, passe par la violence et la destruction de l'être. Et c'est bien ce qui lui fait retrouver sa paix perdue. Elle ressent une certaine jouissance à travers cette automutilation parce qu'elle cherche coûte que coûte à se libérer de Jason. Le sacrifice de ses enfants se solde par une joie immense dans la mesure où elle réussit son acte. Médée se présente à la fois comme

une victime et un bourreau. Son acte assouvi, sa joie est totale. Médée a voulu se débarrasser de tout ce qui pouvait lui rappeler les souvenirs de Jason. Elle efface ainsi sa vie avec Jason, ses sentiments, ses pensées. A ce sujet, ne dira-t-elle pas elle-même à Jason :

« L'union avec le grec, Médée l'a effacée. Ce qu'elle a ressenti, elle veut le dire en cette heure, et comment beaucoup de choses se sont accumulées. Elle veut le dire. Comment métamorphose, volupté, larme, vengeance accomplie se conjuguèrent en cet acte. »³⁵⁵

Les propos de Médée expliquent bien toute sa souffrance et surtout son plaisir d'avoir orchestré toute cette vengeance. Toujours dans son désarroi Médée ajoute :

« Mon sang épais n'eut pas honte de glousser dans l'ivresse du vertige, car mes yeux avaient vu le fruit de mes entrailles, et j'aurais dansé, si des larmes ne m'étaient montées aux yeux. Lorsque cette eau troubla mon regard, je compris tout. J'ai savouré ce paroxysme, trait pour trait : Comme leurs veines frémissaient sur leur cou gracile, comme de grandes ombres se gravaient sur leurs seins ; comme le dernier frémissement de leur ventre les dénuda jusqu'au fond de l'âme. Maintenant les enfants sont à moi ! Leurs corps m'appartiennent, car j'ai extorqué leur beauté à Hélios. Seule est morte la semence de Jason. L'image des garçons vit comme divinité parmi les dieux. [...] Ainsi, enfin, l'amour a triomphé, et pas le rut ma victoire pourrait-elle être plus grande? -Même si nos comptes ont tourné aussi court, il ne seront pas réglés donnant donnant. »³⁵⁶

³⁵⁵ Hans Henny Jahn, *op. cit.*, p. 94. « Die Ehe mit dem Griechen hat Medea ungeschehn gemacht. Was sie empfand, in dieser Stunde will sie's sagen, und wie aus vielem eins ward, will sie sagen. Was an Verwandlung, Lust und Tränen, gekühler Rache zusammenfloß zu einer Tat. » pp. 71-72.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 96. « Mein dickes Blut entblödete sich nicht, zu glucksen in Taumels Raserei, weil meine Augen meines Leibes Frucht gesehn, und tanzend hätt' ich mich bewegt, wär'n nicht in meine Augen Tränen mir gesprungen . Als Wasser mir die Augen trübte, begriff ich alles. – Ich hab das Letzte ausgekostet, Zug um Zug: wie ihre Adern sich am schlanken Hals bewegten, sich meißeelten in tiefen Schatten ihre Brüste, das letzte Zucken ihres Bauches sie bis ins Innerste entblößte. » p. 73.

Médée exprime sa satisfaction par rapport à Jason. Elle sort victorieuse de cette histoire d'amour malgré la douleur et la destruction qu'elle a engendrées. En tuant les enfants, Médée préserve à jamais leur fraternité. Elle les immortalise en les mythifiant aux yeux des Corinthiens. Elle s'est ainsi rendue justice et maîtresse en tuant ses enfants. Médée abolit l'infidélité et l'ingratitude de Jason en détruisant sa féminité. Elle accomplit désormais son destin. Sa jouissance dans le mal la rend plus heureuse que jamais face à Jason qui souffre d'avoir tout perdu. Par l'infanticide, elle accomplit son rôle de femme destructrice et victime. La « victoire » de Médée se concrétise véritablement à travers cette phrase : « Médée, je suis ». Maintenant qu'elle a retrouvé son spectre par la vengeance, Médée peut s'avouer vainqueur. Pour parachever cette victoire, elle se sert du char de son aïeul Hélios pour prendre son envol vers une destination inconnue. Cet acharnement à atteindre ses objectifs par tous les moyens nous autorise-t-il à considérer comme une femme fatale ?

3.3. Médée : une femme fatale ?

Le thème de la femme a toujours été l'objet de réflexion dans la littérature. En effet, considérée comme une figure essentielle de la société globale, la femme apparaît chez plusieurs écrivains sous différents aspects. Ceux-ci la définissent par rapport au rôle qu'elle joue dans l'intrigue et par rapport à sa fonction sociale dominante.

Il en est ainsi de Médée l'une des figures mythiques qui dévoile plusieurs aspects de la femme. Mais ce qui nous intéresse ici, c'est l'image destructrice qu'elle présente. Il s'agira dans cette analyse de montrer si elle peut faire figure de femme fatale et voir également si on peut la comparer à certaines femmes fatales qui transparaissent chez différents auteurs. Mais avant, nous allons expliquer ce que nous attendons par l'expression Femme fatale.

La femme d'après Jean Girodet³⁵⁷ désigne l'être qui a tous les caractères généralement attribués à la descendance d'Eve : la séduction, l'altruisme, la douceur lui sont accordés par opposition à l'homme. C'est un être capable d'enfanter. Le terme « fatale » renvoie quant à lui au *fatum*, c'est à dire « ce qui a été dit, fixé » il désigne ce qui a été marqué par le destin, ce qui doit arriver inévitablement. Le *fatum* renvoie donc à un « destin funeste » à l'issue assignée par la vie.

Dès lors, la femme fatale apparaît comme celle qui a été mandatée par le destin pour entraîner la perte de tous ceux qui en sont amoureux. Elle pourrait donc incarner une créature à laquelle nul ne résiste grâce à son comportement séducteur et nuisible.

Ainsi, si elle personnifie l'accomplissement funeste de la fatalité, la femme fatale se présente comme une créature bien ambiguë dans la mesure où, au lieu de donner la vie, elle donne plutôt la mort. Elle semble plus forte que l'être faible en provoquant la perte de tous ceux qu'elle envoûte. La femme fatale est donc celle qui tue, dicte ses lois, prononce le *fatum*.

Médée, à travers toutes les analyses précédentes, pourrait être considérée comme une femme fatale. Toutes ses actions ont montré qu'elle peut être une femme amoureuse, une mère tendre mais aussi une femme destructrice qui se réjouit de la souffrance qu'elle cause. En effet, il convient de retenir que dans tous les actes qu'elle a posés, Médée vacille entre la passion qui fait d'elle une femme aimante qui se sacrifie pour l'homme qu'elle aime et la monstruosité qui montre son air de femme encline au mal. Elle présente donc deux visages superposés et contradictoires : celui de la bienfaitrice et de la destructrice ; celui de la victime et du bourreau. On ne peut dire que Médée porte un masque dont elle jouirait pour mieux séduire et tromper. La spécificité et la complexité de Médée résident dans cette dualité qui fait d'elle une femme insaisissable, c'est-à-dire une femme dont on ne peut prévoir les réactions tant elle est subtile. Médée semble être d'ailleurs une énigme pour les lecteurs ou le spectateur. Ce caractère insaisissable se justifie à travers les différents visages qu'elle

³⁵⁷ Jean Girodet, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Bordas, 1985, pp. 1198-1199.

présente. Elle crée un doute chez celui qui veut tenter de la saisir ou de la connaître. Ce portrait de Médée que fait Jason renforce cette assertion :

« Attends, nourrice réponds-moi. Depuis une demi-lune Médée fuit la lumière du jour, s'enferme dans ses appartements. Elle ne voit plus le paysage, et de nuit respire à peine l'air frais qui baigne dans la lumière des étoiles. Un feu charbonne et fume dans la salle, devant lequel elle s'accroupit, pour lui adresser les désirs qui, assombris, sourdent encore en elle. Ce qu'elle y aperçoit, c'est l'image de ce monde, oscillante et enfumée. Maussade envers tous ceux qui l'approchent. Elle ne salue plus, ne répond plus même aux questions pressantes. »³⁵⁸

Médée fuit la lumière, le soleil car il représente la conscience claire, le jugement moral. Le soleil est le père des dieux par conséquent, celui qui transgresse recherche l'ombre. Aussi, faut-il souligner que les propos de Jason traduisent ici le changement d'attitude de Médée. Cette attitude ambiguë suscite des interrogations et paraît être une énigme pour Jason qui ne la reconnaît plus. Il n'a guère plus d'éléments pour obtenir une image fixe d'elle. Elle échappe à tout le monde et semble être une ombre fuyante. En effet, Médée incarne la destruction à deux niveaux : elle est destruction pour les autres et pour elle-même.

Nous pouvons dire à travers les différents meurtres perpétrés par amour pour Jason (Absyrte son frère et Pélias l'oncle de Jason) et ceux causés dans le but de détruire et d'anéantir celui-ci (Créon, Créüse, et ses enfants) que Médée est une destructrice. En effet, elle est une destructrice par rapport à la société car elle transgresse les lois morales et sociales.

³⁵⁸ Hans Henny Jahn, *op. cit.*, P. 28. « Verweile, Amme, noch und steh mir Rede Seit einem halben Mond schließt sich Medea vorm Licht des Tags in ihren Zimmern ein. Sie sieht das land nicht, schöpft zur Nachtzeit kaum die kühle Luft, in Sternenlicht gebadet. Ein blakend Feuer dampft in ihrer Halle, vor dem sie hockt und dem sie alles weiht, was noch als Wunsch verdüstert in ihr quillt. Es ist der Spiegel dieser Welt, in den sie schaut, der schwanke, schwelende. Unfreundlich ist sie gegen alle, die sich ihr nahn. Sie bietet Gruß nicht, Antwort nicht einmal auf Dringliches. » p. 22.

Médée, dans le souci de vengeance, devient immorale. Elle balaie du revers de la main les lois sociales en imposant ses propres lois. L'infanticide, acte interdit par la société, en est la preuve.

Il est par ailleurs nécessaire de signaler la manière dont elle s'y est prise pour faire souffrir Jason. La méthode minutieuse et progressive pour détruire Jason, l'homme qui a osé l'abandonner après tant de sacrifices montre bien qu'elle est une catastrophe pour lui et, par ricochet, pour la société. A travers cet acte, nous pouvons dire que Médée est une source de perturbation psychologique pour Jason car, dans sa douleur, elle ne ressent aucune pitié à l'égard de cet homme.

Elle préfère le voir humilier, rabaisser, déshonorer, souffrir. Cette menace qu'elle constitue pour lui, atteint aussi les limites de la solitude, en ce sens qu'elle a réussi à le séparer de tous ceux qu'il aimait. Outre la destruction des autres, il faut également mentionner son autodestruction. En effet, en voulant à tout prix détruire Jason, Médée s'est également autodétruite. Cette autodestruction est vue à travers l'infanticide qu'elle a commis. Cela s'explique dans le fait qu'en tuant ses enfants dans le but de blesser Jason, Médée connaît aussi la souffrance que peut avoir une mère à l'idée d'être séparée de ses enfants. Un paradoxe s'installe donc dans cette quête de destruction parce que les moyens utilisés la détruisent elle-même.

A travers ce qui précède, nous pouvons dire que Médée est effectivement une femme fatale. Elle se présente sous l'aspect d'une femme victime parce que abandonnée par Jason mais aussi une femme fatale pour s'être transformée en bourreau à cause de sa déception et de sa désillusion. Elle représente donc un abîme, une terre inconnue aux réactions imprévisibles. Cependant, pouvons-nous comparer Médée à travers ses actions néfastes aux femmes fatales, destructrices, démons qui n'ont le désir que de séduire les hommes et ensuite de les tuer ? Quelle originalité du personnage de Médée ? Est-elle la femme fatale classique ou revêt-elle une spécificité qui le rendrait différente des autres traductions de la femme fatale ? Pour établir cette comparaison, nous prendrons quelques figures féminines qui présentent les

caractéristiques de la femme fatale.

La femme fatale touche plusieurs domaines et se manifeste sous plusieurs formes. Ainsi, nous avons celle qui détruit grâce à sa beauté infernale et à sa séduction, celle qui utilise le pouvoir du sexe, etc. En ce qui concerne le premier point, nous prendrons comme exemple Salomé et Carmen qui représentent l'image parfaite de la femme fatale. En effet ces deux femmes utilisent bien souvent leur beauté et leur sensualité pour déstabiliser l'homme. Par leur beauté, bon nombre d'hommes ont été perdus. Celles-ci se présentent sous les traits des séductrices voluptueuses et sanguinaires. C'est ainsi que Oscar Wilde présente Salomé. En effet, cette jeune fille belle après une danse érotique et sensuelle demande à Hérode la tête du saint Iokaraan dans un bassin d'argent en guise de récompense³⁵⁹. Ici Salomé agit pour son propre plaisir et ses caprices alors que dans les écritures bibliques, elle est simplement l'instrument de vengeance de sa mère qui souhaite voir mourir Jean Baptiste.³⁶⁰ A cette figure, s'ajoute celle de Carmen qui attire sur elle tous les regards en entraînant ceux qui succombent vers l'abîme, la mort.³⁶¹ En effet, enjôleuse et cruelle et innocente, Carmen est certaine de son pouvoir de séduction. Profitant de cette situation, elle joue sur la psychologie de ses victimes avant de les conduire à la mort. La femme fatale est aussi souvent avide de la possession physique de l'homme ; elle est celle qui dévore, consomme et se délecte de la chair masculine. L'homme devient alors l'invité d'un banquet sacrilège. Nous en avons pour preuve Salomé qui déclare son amour à une tête sur un plat en des termes inquiétants :

« J'ai soif de ta beauté. J'ai faim de ton corps. Et ni le vin ni le fruit ne peuvent apaiser mon désir. »³⁶²

Au regard de cette beauté qui détruit, la femme fatale est considérée comme un être dangereux dans ce sens qu'elle damne ses victimes sans aucun remords. A ce

³⁵⁹ Oscar Wilde, *Salomé*, Paris, Flammarion, 1993, pp. 143-147.

³⁶⁰ Evangile de St Mathieu in *nouveau testament*, Paris, Gallimard, 1994, chapitre IX, Verset 6, p. 48.

³⁶¹ Prosper Mérimée, *Carmen* Paris, Flammarion, 1973, p. 159.

³⁶² Oscar Wilde, *Salomé* ; traduit par Lord Alfred Douglas. *op. cit.*, pp. 162-164. « I am athirst for thy beauty, I am hungry for thy body; and neither wine nor apples can appease my desire”

propos Simone de Beauvoir souligne : « Si elle ne subit pas le joug de l'homme, elle est prête à accepter celui du diable. »³⁶³ La femme fatale égare l'homme par sa beauté. Cette ambivalence qui la caractérise pousse à dire qu'elle est une créature qui conduit tous ceux qu'elle approche à la destruction.

Tel que se présente Carmen qui, possédée par la passion, entreprend de dépouiller José Navarro de son identité et de sa conscience. Outre la beauté, la femme fatale se présente également sous l'image de celle qui détient le pouvoir du sexe. Dans ce cas précis, usant de la beauté et du sexe, elle arrive à conduire l'homme à sa perte. Vue sous cet angle, la femme fatale détient alors le pouvoir par la domination sexuelle en domptant triomphalement l'homme. Elle se divertit par des jeux cruels qui entraînent évidemment la perte de ses victimes. Elle est caractérisée par un sadisme inouï en ce sens qu'elle exprime à tout prix une pulsion de mort. Elle est à la fois ensorcelante et menaçante telle Gorgone, Medusa, Phèdre, Jocaste.

A travers ce qui précède, nous pouvons dire que la femme fatale est un être qui peut se présenter sous plusieurs aspects. Chaque femme fatale a ses caractéristiques sauf que ce qu'elle recherche c'est la mort de ses victimes. La femme fatale est considérée comme une créature fourbe et ambiguë, inquiétante et troublante. Mario Praz dans *La chair, la mort et le diable*³⁶⁴ et M Dottin-Orsini avec son œuvre *Cette femme qu'il dise fatale*³⁶⁵ mettent en lumière cette image.

La femme fatale apparaît comme celle qui entraîne la perte de tous ceux qui en sont irrésistiblement épris. Elle semble donc incarner une créature dont le pouvoir de séduction semble nuisible. Par sa beauté, elle réussit à séduire puis à détruire les hommes. La beauté ici représente un élément important de destruction. Dans le cas de cette femme fatale belle et destructrice, nous pouvons dire qu'elle assassine pour son propre plaisir. Il en va de même de celle qui utilise le pouvoir du sexe pour commettre

³⁶³ Simone de Beauvoir, « La femme et les mythes » in *Les temps modernes*, Paris, Les temps modernes, 1948, p. 218.

³⁶⁴ Mario Praz, *La chair, la mort et le diable* Paris, Denoël, 1977.

³⁶⁵ Mireille Dottin-Orsini *Cette femme qu'ils disent fatale*, Paris, Grasset, 1993.

son crime. Elle incarne la déchéance de ses victimes, des hommes. Comme le dit Jean de Palacio :

« Tout geste érotique [...] devient ainsi processus d'appropriation de l'homme par la femme à travers un ensemble de métaphores. »³⁶⁶

La femme emprisonne l'homme dans les rets de la sensualité triomphante. Par la sensualité et la sexualité qui sont les armes de sa séduction, elle arrive à assouvir ses désirs : celui de voir souffrir l'homme. Elle s'épanouit par ses exactions nocturnes et mortifères en puisant sa force et sa beauté dans les racines de l'homme. Ces exemples nous ont permis de voir comment les femmes fatales s'y prennent pour détruire l'objet de leur amour. Mais qu'en est-il de Médée?

Médée a agit autrement. Elle est certes considérée comme une femme fatale parce que partout où elle est passée, que ce soit en Colchide, Iolcos où à Corinthe elle n'a laissé que des tragédies, des drames. Animée d'une violence passionnelle, elle a frappé parents et adversaires qui ont voulu faire obstacle à la réalisation de son bonheur.

Cependant, il faut reconnaître qu'elle n'a pas été l'ultime responsable de tous les actes qu'elle a commis. Elle l'a souvent fait par amour pour Jason. Ce dernier semble être également responsable de tous ces actes. Le caractère fatal apparaît véritablement quand elle est délaissée par Jason. Médée est une grande passionnée qui souffre dans ses quêtes rythmées par le bonheur et le malheur, le succès et l'insuccès et qui font souffrir également son entourage. Dans cette souffrance, naît bien évidemment l'incertitude à être réellement dans un état de plénitude. Dès lors, elle apparaît comme une femme en détresse, révoltée, désespérée qui n'hésite pas à tuer pour faire souffrir. Elle considère l'abandon de Jason comme un outrage. C'est donc son statut d'épouse bafouée par un homme qui nourrit sa révolte. Médée représente ainsi une femme abandonnée qui accomplit une vengeance terrible, ce qui n'a rien à avoir avec les cas

³⁶⁶ Jean de Palacio, *Figure et forme de la décadence*, Paris, Séguier, 1994, p. 57.

de femmes fatales que nous avons analysés précédemment. Rachel Aelion souligne en effet que:

« Médée trahie par son époux n'est pas de celles qui se contentent de pleurer, ni même de celles qui cherchent seulement à reconquérir l'infidèle. Ce qu'elle veut, c'est découvrir une voie, un moyen pour faire payer à son époux la rançon de (ses) maux. »³⁶⁷

A partir de ce constat, nous pensons que Médée agit en tant que victime. Elle est victime d'une injustice qu'elle a voulu réparer par la vengeance. C'est en faisant souffrir Jason et son identité de mère que Médée, femme désormais livrée à la solitude, compte atteindre la plénitude absolue de son être.

Conclusion Partielle

Ce point nous aura permis de montrer les différentes catégories de la femme fatale. En effet, que ce soit Salomé, Judith ou Médée, toutes ces femmes tendent vers la destruction de l'autre. Cependant, Il est nécessaire de souligner qu'il existe une nuance entre ces femmes citées et Médée. Alors que Médée se venge pour une raison précise, légitime, les autres femmes dites fatales agissent selon des mobiles qui leur sont propres.

Ces femmes se vengent en effet par pur égoïsme, par amour propre : c'est-à-dire par plaisir de voir l'autre souffrir. C'est à ce niveau que se perçoit l'originalité du personnage de Médée. Le destin particulier de Médée s'expliquerait, à notre avis, par les conséquences psychologiques et morales de la trahison de Jason. Rappelons-nous qu'elle a tout abandonné pour suivre l'élu de son cœur. Cependant, bien que Médée se réjouisse de l'isolement tragique de Jason, il ne demeure pas moins qu'elle a également souffert. En effet, en voulant coûte que coûte punir Jason, elle s'est rendue

³⁶⁷ Rachel Aelion, *Euripide Héritier d'Eschyle*, Paris, Les Belles Lettres, 1983, Tome 2, p. 287.

coupable d'infanticide³⁶⁸.

Contrairement aux personnages féminins que nous citions tantôt, l'appellation de femme fatale dont on affuble Médée s'explique par la passion qu'elle éprouve pour Jason. Pour lui, elle s'est transformée en une meurtrière comme nous l'avons dit dans nos analyses précédentes. Aussi, à travers ses meurtres qui ont consisté à détruire psychologiquement et moralement Jason, elle apparaît comme une femme bafouée, humiliée et désespéré ayant pour seul exutoire la vengeance, seul moyen dont elle dispose pour crier sa peine et son amertume.

Le personnage de Médée comme femme fatale n'entre pas dans une catégorie littéraire universelle et n'atteint pas de ce fait l'universalité. Sa réappropriation et sa réactualisation par les écrivains contemporains l'attestent. S'il est vrai que dans le cas du mythe de Médée, l'amour et la passion apparaissent comme des motifs principaux qui expliquent son faire, il convient de préciser que dans une optique transculturelle ou interculturelle, ce mythe peut valablement être interprété selon les contextes et les cultures. Comment cela se peut-il et dans quelle mesure ?

³⁶⁸ Par nature, Médée est une violente, une orgueilleuse et surtout une femme résolue. En se donnant à Jason, elle a connu le brasier d'une passion charnelle que rien ne peut éteindre. Aussi, il est important de reconnaître qu'assurément, elle aimait fortement ses enfants et elle ne dissimule pas qu'en les tuant, elle fera son propre malheur, autant que celui de Jason. Mais elle ne peut dominer sa soif de vengeance, son désir impérieux d'effacer l'injustice, l'humiliation qui lui est infligée. Sa sensibilité n'a d'égale que son implacable lucidité.

Chapitre II : Médée, un mythe interculturel.

Le mythe de Médée qui peut être considéré comme un objet littéraire spécifique issu d'une aire culturelle spécifique et ayant donné lieu à une réception plurielle, se pose d'emblée comme un objet littéraire interculturel. L'interculturalité n'est pas un concept très récent dans les études comparatistes si on tient compte de l'imagologie. En réalité, depuis qu'il existe des littératures et des contacts interculturels, il ne semble pas excessif de dire qu'il existe une « interculturalité ». Au niveau de la littérature générale et comparée, l'interculturalité revêt de nombreux enjeux. Par exemple, la notion d'influence ou des sources, les comparaisons littéraires ont été pendant longtemps au cœur des études interculturelles. Mais ces orientations d'étude ont montré leurs limites. Aujourd'hui, et notamment depuis les années 70 (avec les travaux de Hans-Robert Jauss), l'historicité de la littérature est désormais fondée sur l'acte de la lecture : c'est le phénomène de la réception. Ainsi pour comprendre la portée d'un phénomène interculturel, il importe de faire de l'herméneutique qui consiste non seulement à rechercher les significations que peuvent avoir un phénomène littéraire d'un texte qui part d'une civilisation pour arriver vers une autre mais aussi à tout ce qui peut en expliquer les différences et les correspondances. C'est fort de cette mise au point que nous allons aborder ce chapitre.

Comment un mythe grec, en l'occurrence, celui de Médée, peut-il succomber au principe de la dynamogénèse ? Le mythe de Médée peut-il ou doit-il être considéré comme interculturel ? Ce chapitre est une étape essentielle de notre étude parce qu'il entend étudier ou poser les enjeux de l'interculturalité, de la transculturalité. Ce sujet constitue un enjeu majeur du comparatisme littéraire. Il transcende d'ailleurs le cadre spécifiquement littéraire pour atteindre le domaine de l'anthropologie (Claude Lévi-Strauss). L'étude du mythe n'a-t-elle pas aussi des dimensions anthropologiques et sociologiques ? Nous voudrions entrer au cœur même du fameux débat unité/diversité, mieux spécificité/universalité.

L'objet de notre étude, la réappropriation du mythe de Médée par des écrivains issus d'aires culturelles autres que la Grèce, peut, à lui tout seul, justifier l'intitulé de ce chapitre. En effet, le mythe de Médée a inspiré des écrivains les plus divers : suédois, finlandais, français, etc. La figure de Médée³⁶⁹ est, par ailleurs présente chez des écrivains africains et notamment chez Pabe Mongo, bien que son personnage ne s'appelle pas Médée. Par quel mécanisme, par quel déterminisme un Finlandais, un Français, un Suédois arrive-t-il à écrire une œuvre qui met en scène une « Médée » ou un personnage de ce type ? Médée, qui est un personnage grec par excellence, peut-elle devenir gitane ou africaine ? Comment expliquer une telle esthétique de réappropriation culturelle et littéraire ?

Comme on le voit à travers l'arsenal de questions qui ouvrent ce chapitre, cette partie sera essentiellement basée sur les problèmes esthétiques qui hantent le champ du comparatisme et spécialement la question des transferts littéraires et de leurs enjeux, culturels, littéraires, politiques. Est-il vrai que d'affirmer que l'historicité de la littérature est fondée sur la notion d'influence ou de source ? En l'espèce, la réécriture du mythe de Médée n'est-elle que le fait de cette influence directe ou d'une source nécessairement grecque ? Ou bien, deuxième orientation, son interculturelité ne proviendrait-elle pas aussi de l'actualisation que l'on peut en faire en fonction d'un horizon culturel spécifique ? Il faut savoir que le mythe de Médée a traversé les siècles. Médée est, en outre, un personnage légendaire que auteurs grecs (Euripide) ont récupéré pour en faire un personnage dramatique et tragique. Rappelons par ailleurs, l'aventure romaine du mythe et plus tard sa réappropriation par des écrivains contemporains. Dans cette optique, l'interculturelité n'est-elle pas déjà au cœur même de la littérature et des phénomènes culturels ? D'ores et déjà, nous essaierons de considérer le mythe au niveau intraculturel, c'est-à-dire de la culture de départ, puis

³⁶⁹ Par figure, nous entendons l'image de Médée. Certains personnages comme celui de Pabe Mongo rappelle, selon le principe de la lecture plurielle, de l'herméneutique, le personnage grec de Médée sans emprunter à l'onomastique.

dans un deuxième temps au niveau des cultures d'arrivée. Et elles sont nombreuses. L'acte critique que nous posons est déjà un acte interculturel puisque nous appartenons à une culture différente de celles de notre objet d'étude.

Avant de montrer que la figure de Médée exprime une variante, une modalité de l'interculturalité, nous voudrions interroger les causes et les motivations qui ont présidé à l'écriture des œuvres nouvelles ainsi créées. Autrement dit, qu'est-ce qui expliquerait que le mythe grec fasse l'objet d'une réception contemporaine. Cette réception du mythe n'est-elle que contemporaine ? La transposition et la réappropriation ne sont-elles pas inhérentes à ce mythe ? Dans un second temps, il conviendra de montrer, à partir d'une base théorique que le mythe de Médée, bien que pertinent dans le cadre antique ne doit pas y être réduit. Toute société humaine, selon le contexte et selon les besoins qui lui sont propres, produit sa « Médée », du moins peut-elle se prévaloir de son « mythe de Médée ». Médée ne demeure plus un mythe exclusif grec. Elle devient une *figure contemporaine de l'interculturalité* illustrant l'idée de la commune humanité des anthropologues. Si au plan thématique, il existe des ressemblances entre la Médée grecque et ses avatars, chaque société garde en définitive ses spécificités qui sont relatives au contexte, aux aspects physiques du personnage, à la culture. C'est à ce niveau que nous entendons faire un plaidoyer pour une poétique de l'interculturalité.

1. Du mythe grec de Médée à sa réception contemporaine.

Le mythe de Médée doit faire l'objet d'une approche à la fois synchronique et diachronique. C'est ce que nous nous proposons de faire dans les lignes qui vont suivre. Nous allons donc considérer ce mythe au niveau interculturel, sa fortune, ses caractères au sein de la société grecque et latine (romaine). Comme nous le disions plus haut, l'approche interculturelle privilégie d'abord la culture de départ. Ensuite, la réception contemporaine du mythe de Médée nous amènera à nous intéresser aux différentes transformations qu'il a subies dans les cultures d'arrivée.

2. Le mythe de Médée : entre rencontre culturelle et réappropriation.

Comme nous le montrions en introduction de ce chapitre, les personnages de Médée et de Jason, appartiennent à une légende grecque. Il ne s'agira pas ici de reprendre la matière de cette légende. Ce qui nous intéressera dans cette partie, est l'aspect interculturel du mythe de Médée. N'oublions pas que le mythe de Médée, pour peu qu'on lise entre les lignes, s'inscrit au cœur même des grands problèmes esthétiques de la littérature et du comparatisme. Le mythe porte déjà en lui-même la marque de l'interculturalité et de la rencontre, c'est du moins ce que nous comptons démontrer. En effet, entre la légende populaire et le mythe grec (Euripide) et sa réactualisation par les contemporains que nous sommes, il y a eu bien évidemment l'avatar latin (avec Sénèque). Chaque écrivain, chaque époque a tenté de donner au récit « médéique » son idéologie, sa philosophie. Médée, en traversant les siècles, a incarné les préoccupations des peuples qui l'ont adoptée. La transposition du mythe de Médée peut s'expliquer par l'idée de la commune humanité. Les humanités étrangères à l'humanité grecque, en transposant le mythe de Médée dans leur culture y avaient certainement trouvé des indices explicatifs ou descriptifs de leur condition.

Ce fut le cas de la société romaine. Sénèque aurait ainsi donné une dimension romaine, aurait fait une lecture romaine du mythe grec. Le mythe aurait dès lors exprimé les paradigmes de la société romaine antique.

Ce qui nous semble intéressant, du moins dans ce premier point, c'est le fait que le mythe de Médée nous semble poser les jalons ou qu'il semble poser en filigrane la problématique de la rencontre entre deux humanités, l'humanité grecque et l'humanité colque ; l'humanité grecque se considérant comme le cœur même de la civilisation, le centre du monde et dont le garant emblématique est Créon³⁷⁰ et l'humanité colque représentée par Médée.

³⁷⁰ Créon symbolise ici, la conscience grecque, le garant de la civilisation grecque. En l'occurrence, c'est Créon qui édicte les règles et le droit en vertu desquels Médée est bannie de la Corinthe.

L'issue dramatique et tragique du mythe de Médée lève un coin de voile sur un problème culturel essentiel. L'opposition entre une culture atavique ou une identité atavique (Créon, la culture grecque) et une identité rhizome, composite, créolisée (dont l'union Jason/Médée aurait pu être l'incarnation). Dans la perspective d'Edouard Glissant notamment, c'est cette légendaire opposition qui expliquerait tant de crises meurtrières³⁷¹. Le mariage entre Jason et Médée aurait célébré ce que Glissant nomme « l'identité rhizome ». Mais il n'en a rien été puisque l'histoire finit dans le sang et la violence. La constitution de l'identité rhizome et le processus de créolisation aurait donc échoué déjà dans cette humanité antique si l'on pose le bannissement pur et simple de Médée.

Cette lecture du mythe de Médée privilégierait la piste culturelle, le paradigme de la rencontre. Si le mythe de Médée ainsi interprété ne donne pas de réponse à la question de savoir si les communautés grecque et colque peuvent cohabiter, il aura eu au moins le mérite de soulever des interrogations et des perspectives d'analyse culturelle. Dans le contexte antique, cette problématique du contact culturel ne devait pas être dénuée de tout intérêt. La radicalisation de la position de Médée, la vengeance qu'elle ourdit pour répondre à son bannissement est bien là pour montrer l'enjeu de la rencontre des cultures³⁷². Telle est la première interprétation, le premier exercice d'herméneutique auquel l'on peut s'astreindre.

³⁷¹ Edouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 59-64.

³⁷² Dans une perspective culturelle, la radicalisation de la position de Médée pourrait s'expliquer par l'opposition identité atavique/identité rhizome que nous avons mentionnée plus haut. Mais dans une optique biographique (la vie d'Euripide), il est apparu que Médée infanticide serait une invention (innovation ?) d'Euripide qui passait pour être un misogyne. Voir sur ce point *Euripide-Sénèque : Médée*, traduit et présenté par Pierre Miscevic, Paris, Payot et Rivages, 1997, p. 25. Il faut préciser par ailleurs que pour certains auteurs, des doutes subsistent quant à cette innovation que constitue Médée infanticide. Ainsi Robert Flacelière a pu affirmer que la légende qui était entièrement constituée au Vème siècle avant Jésus-Christ laissait subsister des doutes concernant le meurtre des enfants attribué soit aux parents de Créon, soit aux Corinthiens soit peut-être à Médée elle-même soit enfin une innovation géniale d'Euripide.

La deuxième lecture s'appuiera sur l'idée que le récit de Médée est un récit interculturel par essence. Nous voudrions montrer qu'Euripide, en s'inspirant de la légende de Médée et de Jason pour la transposer à la dramaturgie et à l'écriture, opère ce que nous pouvons convenir d'appeler un « premier degré de réappropriation ».

Du statut de l'oral, la légende passe à l'épreuve de l'écriture et de la dramaturgie (tragédie) non sans quelques transformations. Euripide, dans cette transposition de la légende à la scène opère un changement majeur. Il introduit la scène du meurtre des enfants par leur mère. Or si l'on en croit Emmanuel Caquet « dans la vieille légende que l'on racontait en Grèce avant même que *L'Odyssee* ne fût écrite, le meurtre était le fait des Corinthiens »³⁷³. Cette transformation est d'autant plus audacieuse que l'acte de Médée apparaît délibéré alors que la tradition littéraire grecque avait habitué à voir des personnages plutôt manipulés par des dieux, c'est-à-dire en somme des mortels sous l'empire des divinités olympiennes. Leur fin tragique s'expliquait pour une grande part par l'implacable destin, le « fatum ». Cette touche personnelle d'Euripide sur la destinée de Médée ne l'absout aucunement de ses crimes. Rappelons qu'au niveau légendaire, Médée est déjà une meurtrière. Elle tue son frère, disperse ses membres dans la mer, ce qui dissuade Aïétès, son père, de poursuivre Jason pour lequel Médée prend fait et cause. Elle tue par ailleurs Pélias, Créon et Créüse.

Le deuxième degré d'appropriation qui apparaît comme un élément originel et ancien de réactualisation produisant l'interculturalité est constitué par la fortune romaine du mythe de Médée. La mythologie grecque est à tel point présente dans l'imaginaire romain que les écrivains romains s'en inspirent très ouvertement. La mythologie romaine devient ainsi une réplique de la mythologie grecque (Zeus=Jupiter, Mars=Arès, Aphrodite devient Vénus, Héphaïstos devient Vulcain, etc.). La tragédie grecque a constitué un modèle pour les Romains. Dans cette perspective, le personnage de Médée a inspiré Sénèque. Ce dernier, même s'il s'inspire principalement du mythe fondateur de Médée y ajoute des aspects spécifiques à la

³⁷³ Emmanuel Caquet, *Leçon littéraire sur Médée*, Paris, PUF, 1997, p. 17-18.

société romaine antique. Son théâtre devient un théâtre engagé qui traite de la puissance de la destruction, de la folie à l'œuvre dans Rome. Plus que la Médée grecque, la Médée « romaine » se caractérise par sa violence, sa cruauté. Sur un plan strictement métaphorique, elle représenterait une Rome que l'on a souvent peinte comme étant le symbole des maux divers³⁷⁴. C'est pourquoi, le texte de Sénèque, bien que marqué de suspicion nous semble constituer une étape importante dans le voyage du mythe de Médée dans la diachronie.

En définitive, au niveau intraculturel, c'est-à-dire en occultant - du moins pour un temps la question de sa réception contemporaine – le mythe de Médée, au-delà de son influence ou de sa source grecque, semble obéir au principe de la réception. Du point de vue de la réception en effet, il apparaît que le mythe offre des pistes de lecture riches car il traduit des identités ou des historicités spécifiques grâce auxquelles il peut être réévalué à juste valeur. C'est à la lumière de l'herméneutique que la légende de Jason et de Médée nous est apparue comme pouvant poser et la problématique du contact des cultures, de la rencontre des humanités grecque et romaine et la question de la réappropriation intra culturelle.

Ces deux éléments constituent déjà - au niveau antique – le degré zéro de l'interculturalité telle que nous la définirons au niveau contemporain. De ce point de vue, le mythe de Médée porte déjà en lui-même les germes de la réappropriation et de la réception productive. Réappropriation et réception doivent être considérées ici selon un double point de vue : selon l'optique de la lecture d'une part mais aussi selon celle du contexte, c'est-à-dire du « moment de l'écriture » d'autre part.

³⁷⁴ Sur ce point, voir Emmanuel Caquet, *op cit*, p. 2. Pour Caquet, Rome, la Mère Patrie tuerait ses enfants, par allusion aux catastrophes de l'époque ou aux personnages monstrueux comme Caligula, Agrippine, Néron, etc.

3. Médée entre les cultures : une réception contemporaine.

3.1. La réception directe du mythe de Médée

Nous entendons par la réception directe, les auteurs occidentaux qui se sont inspiré du mythe antique afin de réécrire le mythe de Médée. Le mythe de Médée, issu de la culture hellénique, hante aujourd'hui encore les écrivains. En effet, la figure de Médée est omniprésente dans de nombreux récits contemporains. Ce personnage aux actes excessifs et démesurés traverse les époques. Nombreux, sont les auteurs qui ont tenté et tentent encore de la transposer à travers plusieurs oeuvres. La réactualisation du mythe de Médée par de nombreux écrivains le pose comme un mythe interculturel. Le personnage de Médée semble être pour les écrivains contemporains, l'élément invariant qui voyage entre les différentes cultures qu'ils essaient de rapprocher à travers les nouvelles figures de cette héroïne mythique. Médée devient pour eux et pour les lecteurs, une sorte de pont entre les cultures dans lesquelles elle est représentée.

Ainsi, dans les corpus que nous analysons, les écrivains tels Anouilh, Jahn, Kyrklund bien qu'occidentaux réactualisent le mythe de Médée en traçant un profil culturel des autres peuples de sorte que Médée devient Gitane, Africaine, etc. Le mythe de Médée devient dès lors, une aventure de communication interculturelle. Aussi, les lecteurs en lisant ces nouvelles versions sont-ils invités à faire un effort pour modifier leurs habitudes en se laissant conduire dans ces nouvelles cultures dans lesquelles ils sont transportés.

Les Médée de Anouilh, Jahn, Kyrklund sont marquées du sceau de la modernisation. Ces auteurs confèrent au personnage de Médée un nouveau statut. En effet, comme nous l'avons signalé dans nos analyses précédentes, Médée est présentée tantôt comme une gitane, tantôt comme une africaine en révolte contre les actions peu scrupuleuses de Jason et de la société corinthienne. Leur préoccupation majeure en réécrivant le mythe est de traduire à leur manière les maux sociaux qui minent encore l'époque actuelle tels que: la haine, le rejet de l'étranger, la marginalité de la femme et

les problèmes politiques.

Mais bien qu'ils aient modifié le mythe antique en changeant les personnages, nous retrouvons des passages de ce mythe dans leurs écrits. Cette permanence des textes anciens, nous fait dire que ces écrivains se sont inspirés de leurs prédécesseurs grec et latin : Apollonios, Euripide et Sénèque etc. Il est vrai que beaucoup de scènes ont été occultées mais la trame demeure la même. Ils ont conservé les noms des personnages. Même si Médée chez ces auteurs est une africaine ou une gitane, elle garde son nom d'antan. Certaines scènes de leurs oeuvres sont directement empruntées aux texte grec, comme la confrontation entre Médée et Créon, le conflit entre les époux, l'envoi des cadeaux mortels à Créüse par les enfants, le récit de la mort du roi Créon et de sa fille, le meurtre des enfants et la dernière dispute entre Jason et Médée.

Ces arguments justifieraient la réception directe du mythe grec sur les récits de Anouilh, Jahn, Kyrklund qui ont réactualisé le mythe de Médée. A travers leurs écrits, nous remarquons qu'ils ont beaucoup été influencés par Euripide et Sénèque mais il n'en demeure pas moins qu'ils ont cherché à renouveler le mythe selon leur convenance et selon la situation socio-politique qui prévalait à leur époque. Cependant, à travers l'antériorité du texte ancien sur le texte réactualisé, on se rend compte du rapport direct qui existe entre les textes grecs et les textes contemporains. D'ailleurs, la théorie de la polyvalence intertextuelle introduite par Mikhaïl Bakhtine nous aide à saisir à la fois le sens et la portée de l'antériorité. Il remarque en effet :

« L'artiste prosateur évolue dans un monde rempli de mots d'autrui [...]. Il trouve [...] non pas des mots neutres « linguistiques », libres des appréciations et des orientations d'autrui mais des mots habités par des voix autres. [...] Il les reçoit emplis de la voie d'autrui. Tout mot de son propre contexte provient d'un autre contexte, déjà marqué par l'interprétation d'autrui. Sa pensée ne rencontre que des mots déjà occupés. »³⁷⁵

³⁷⁵ Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïeski*, Paris, Seuil, 1963, pp. 262-263.

Cette réflexion de Bakhtine rend bien compte de l'impact de l'histoire littéraire sur des écrivains donnés. Ils évoquent du « déjà-là » dans le temps et dans l'espace de sorte qu'un langage, qu'un discours romanesque peut évoquer des « manières de parler » antérieures.

Tel est le cas incontestable du mythe antique de Médée dans son rapport avec les textes contemporains. A travers les différentes réactualisations du mythe, nous constatons effectivement que l'intertextualité entendue dans son sens restreint, désigne la présence objective d'un texte dans un autre texte. En effet, tout texte, se construit ou non, à travers la reprise d'autres textes. Aucune œuvre n'est créée *ex nihilo* et les pièces de théâtre ou les romans n'échappent pas à la règle. Dans *Séméiotikè*, Julia Kristeva souligne:

« Le mot (le texte), est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte). [...] tout texte se construit comme mosaïque de citation, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité et le langage poétique se lit au moins comme double. »³⁷⁶

A partir de ce qui précède, nous comprenons la ressemblance qui existe entre les textes grecs et ceux qui ont été transposés. Les écrivains tels Jahn, Anouilh et Kyrklund reconnaissent qu'ils se sont inspirés des auteurs grecs et latins pour réécrire le mythe de Médée. Ils se sont appropriés ce mythe sur lequel ils ont opéré des transformations afin de donner une originalité à leurs écrits. Nous sommes ici dans le cas d'une adaptation, d'une réception productive. Mais pourquoi ont-ils choisi dans cette adaptation des personnages de culture différente que ceux du mythe grec ? Qu'est-ce qui traduit ce choix ? Le fait de transposer le personnage de Médée comme gitane ou africaine véhicule-t-il un message ? Pourquoi les Occidentaux mettraient en scène une Gitane ou une Africaine ?

³⁷⁶ Julia Kristeva, *Séméiotikè*, Paris, Editions du Seuil, 1969, pp. 84-85.

Quelles sont les interprétations sous-jacente à cette réception productive dont l'élément le plus caractéristique est la mise en scène d'une Médée gitane et africaine ? Dès le début de leurs pièces, Jean Anouilh et Willy Kyrklund présentent Médée comme une étrangère, une exilée, dans un pays qui lui est hostile. Chez Anouilh cet exemple est attesté par le fait que Médée vit hors de la cité de Corinthe avec sa servante. D'après les propos de celle-ci, tous les enfants de la ville leur jettent des pierres. Elles sont considérées comme les voleuses de poules. Elles ont l'image des Gitans ou des bohémiens qui sont considérés dans la société comme des hors la loi.

Dans la pièce d'Anouilh, on retrouve à travers Médée et sa servante, des personnages persécutés parce que Gitanes. Elles sont des exilées rejetées par la population de Corinthe. Elles vivent à l'écart, loin de la ville. Cela caricature bien ce peuple qui voit la dépossession spatiale par excellence. C'est en fait un peuple itinérant qui se déplace de ville en ville et de pays en pays. Cette communauté soluble supranationale qui traverse les nations est aussi désignée sous l'appellation « gens de voyage ». Ce peuple très ancien, dispersé dans l'Europe tout entière, est partout victime de préjugés racistes et de stéréotypes. Le Gitan passe alors pour être un esprit libre qui n'a ni endroit fixe, ni morale. D'un point de vue métaphorique, on peut rapprocher le personnage de Médée du gitan de sorte que Médée devient un personnage interculturel de référence mythique qui traverse toutes les frontières.

Chez Jahnn et Kyrklund, le même constat peut être fait. Le statut d'étranger de Médée se perçoit à travers la couleur de sa peau. Médée est en effet une africaine à la peau très noire. Cependant, ces deux dramaturges opèrent un traitement différent au niveau de leur Médée noire. Jahnn dans sa transposition, présente une Médée d'une laideur repoussante. Elle s'est laissée vieillir pour Jason et pour ses enfants afin que ces derniers gardent leur beauté et leur jeunesse éternellement. Comme le souligne Virginie Chauvel, cette nouvelle caractéristique s'ajoute à ses pouvoirs magique en vu

de la rendre maléfique aux yeux des Grecs.³⁷⁷ Kyrklund, quant à lui, met en scène une africaine totalement soumise et prête à tout accepter, à tout endurer pour rester auprès de celui qu'elle aime. Malgré ses efforts pour s'intégrer à Corinthe, elle est victime de discrimination à cause de la couleur de sa peau.

A travers les différentes cultures dans lesquelles Médée est peinte, les dramaturges montrent comment l'identité de Médée liée à sa culture tend non seulement à lui nuire mais aussi comment cette identité la prédispose à devenir un être marginalisé et craint. Etant donné que le mythe renvoie à une temporalité indéfinie, parce qu'il est le vecteur de thèmes intemporels, Anouilh, Jahnn et kyrklund ont choisi de relire le mythe de Médée à la lumière de leur époque comme nous l'avions souligné. Ils l'ont réécrit en fonction des problèmes contemporains qui touchent leur pays, le monde entier.

En effet, ils exploitent dans une perspective contemporaine, le mythème de l'Autre, de l'Altérité. Tel dans la pièce d'Euripide où Créon parle de Médée en la désignant comme une « non grecque », ces auteurs utilisent cette nomination péjorative et discriminatoire qu'ils attribuent à leur Médée. Le rapport de leurs œuvres à l'actualité est ici évident.

Les occidentaux qu'ils sont, mettent en scène des personnages qui ne sont pas de leur culture pour critiquer des comportements sociaux. Soulignons qu'il existe des liens culturels entre ces dramaturges et les différentes Médée qu'ils mettent en scène. Nous percevons à travers leurs écrits une interculturalité qui se manifeste à deux niveaux. La première se trouve à l'intérieur même du texte. C'est bien le rapport que ces dramaturges entretiennent avec leur personnage africain et gitan et avec leur trame. C'est dire qu'ils ont mis en scène un personnage qui n'est pas de leur culture. De ce

³⁷⁷ Virginie Chauvel, « Médée, une figure réhabilitée par Hans Henny Jahnn » in *Recherches sur l'imaginaire: Figures mythiques féminines dans la littérature contemporaine*, Angers, Presse de l'université d'Angers, 2002, p. 206.

Ce sont d'ailleurs les signes caractéristiques qui autorisent Créon et Jason à la repousser hors du pays et à rompre les liens qui l'unissent normalement à Jason, dans la mesure où un mariage contracté avec une barbare n'a aucune valeur officielle.

point de vue, il y a déjà un lien culturel entre eux et leur personnage qui est Médée.

Le second aspect d'interculturalité est le rapport des dramaturges aux cultures qui leur sont externes. En effet, le fait qu'ils empruntent une gitane ou une africaine révèle un certain rapport métonymique du contenu pour le contenant. Le contenu, c'est le personnage de la gitane et de l'africaine et le contenant, c'est la culture gitane et africaine. En choisissant ces personnages, ils essaient de faire voyager Médée dans d'autres sphères culturelles afin de mieux critiquer les problèmes sociaux politiques que semble véhiculer le mythe de Médée. Dans cette optique, le personnage de Médée pourrait se retrouver dans toutes les sociétés. C'est dire que les problèmes associés à la Médée antique peuvent se trouver dans toutes les cultures. Qu'ils aient pris en exemple, ces cultures qui sont bien souvent critiquées et rejetées, cela s'explique. On pourrait aller encore plus loin pour dire que c'est pour briser l'ignorance et les *a priori* sur les autres cultures et surtout pour lutter pour l'égalité des droits de toutes ces populations victimes de discrimination que ces dramaturges ont choisi des « Médée » étrangères.

A partir du mythe antique grec, Anouilh, Jahnn et Kyrklund ont su nous transporter à travers le personnage de Médée vers d'autres cultures qui sont extérieures au substrat original. Dans la réappropriation et l'adaptation du mythe, ils nous ont permis de voir que le personnage de Médée, représentant symboliquement l'Autre, pouvait subir plusieurs transformations au point de se retrouver dans n'importe quelle culture ou dans n'importe quelle société. Aussi, est-il nécessaire de souligner que la transposition de Médée en femme africaine ou en gitane par ces dramaturges occidentaux montre que les questions soulevées et dénoncées par Euripide, ne sont pas propres uniquement à la société grecque mais bien au contraire, elles peuvent bien se lire à travers les sociétés et cultures du monde.

3.2. Une réception africaine et américaine du mythe de Médée : l'interculturalité indirecte.

Il s'agira d'analyser dans cette partie tous les textes étrangers qui se donnent à lire comme des transpositions du mythe de Médée. Ce sont des récits qui sont écrits par des écrivains qui, n'ayant pas eu la connaissance du mythe de Médée, mettent en scène une histoire qui rappelle implicitement ce mythe antique. Ce sont les différents schèmes du mythe de Médée qu'un lecteur peut retrouver à travers un texte quel qu'il soit.

Mais comment peut-on reconnaître à travers un texte étranger, les sources d'un autre antérieur ? C'est l'horizon d'attente du lecteur qui permet de créer ce parallèle. En effet, c'est le lecteur qui arrive à décrypter un texte actuel à travers les différentes lectures qu'il a faites d'un texte antérieur au récit qu'il a en face de lui. Hans Jauss, Umberto Eco parlent longuement dans leurs études, du rôle du sujet récepteur dans le domaine de l'art. Hans Robert Jauss souligne à ce propos :

« La littérature et l'art ne s'ordonnent en une histoire organisée que si la succession des œuvres n'est pas rapportée seulement au sujet producteur, mais aussi au sujet consommateur à l'interaction de l'auteur et du public. »³⁷⁸

La littérature dans cette optique est donc à la fois production, écriture et lecture critique. Les deux activités sont complémentaires. Mieux, la lecture et la critique deviennent une dimension nouvelle et inédite à l'acte d'écriture. L'importance de la critique (lecture) se résume à l'aune de la nature même du texte. Le texte est « un tissu » qu'il faut défaire. Il infère une activité dynamique telle que celle de la lecture. Le texte fonctionne sur le principe d'un silence comme le démontre Umberto Eco :

« Le texte est [...] un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir, et celui qui l'a mis prévoyait qu'ils seraient remplis pour deux raisons. D'abord parce qu'un texte est un mécanisme paresseux (ou économique) qui vit sur la plus-value de sens qui y est introduite par le

³⁷⁸ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, op. Cit., p. 39.

destinataire [...]. Ensuite parce que, au fur et à mesure qu'il passe de la fonction didactique à la fonction esthétique, un texte veut laisser au lecteur l'initiative interprétative [...]. Un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner. »³⁷⁹

Il ressort de ces propos que le lecteur joue un rôle important. C'est lui qui apprécie le texte. Au regard de la dimension interprétative qui lui est reconnue, il devient pour ainsi dire, coproducteur du texte. Il se l'approprie et lui donne sens. Aussi, loin d'être une simple réception, la lecture est-elle une activité dynamique.

L'horizon d'attente permet donc au sujet récepteur d'apprécier idéologiquement et esthétiquement un texte. Il se constitue par une série d'œuvres déjà connues et l'état d'esprit qu'elles ont suscité chez lui. C'est en somme une grille interprétative, préexistante à une œuvre, constituée par les expériences esthétiques antérieures de celui qui la lit. Par conséquent, la tradition culturelle dans laquelle chaque lecteur se situe, joue un rôle non négligeable en ce sens qu'elle oriente la prise de contact avec un texte nouveau. Hans Robert Jauss ajoute :

« C'est une réception guidée qui se déroule conformément à un schéma indicatif bien déterminé, un processus correspondant à des intentions et à des signaux [...]. Le texte nouveau évoque pour le lecteur ou l'auditoire, tout un ensemble d'attentes et de règles du jeu avec lesquelles les textes antérieurs l'ont familiarisé, [...]. Lorsqu'elle atteint le niveau de l'interprétation, la réception d'un texte présuppose toujours le contexte d'expérience antérieure dans lequel s'inscrit la perception esthétique. »³⁸⁰

L'esprit du lecteur n'est pas en définitive une « page blanche » ; le lecteur n'est donc pas un sujet innocent³⁸¹. L'œuvre est conditionnée par « l'altérité », c'est-à-dire par la relation avec l'autre conscience compréhensive. Fort de ce constat, il apparaît que la vision qu'une personne a d'un texte nouveau est orientée par « son horizon d'attente ». Guidé par son expérience littéraire, l'on pourrait être amené à soutenir que

³⁷⁹ Umberto Eco, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985, pp. 63-64.

³⁸⁰ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, pp. 50-51.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 41.

les écrits des auteurs tels le camerounais Pabe Mongo, l'américain Maxwell Anderson, sont les avatars africain et américain du mythe de Médée. Deux éléments nous permettent d'illustrer cette remarque. L'intrigue d'une part et notre connaissance du mythe d'autre part.

A travers l'intrigue des pièces de théâtre de deux auteurs que nous avons cités nous retrouvons le mythe de Médée dans toute sa dimension. L'histoire véhiculée, le déroulement même de la trame rappelle à notre mémoire qu'il s'agit du mythe de Médée. Cependant rappelons que ces deux auteurs viennent d'un univers autre que la Grèce. Ils ont mis en scène des préoccupations sociales et politiques de leurs époques qui se retrouvent trait pour trait dans le mythe de Médée.

Et pourtant à aucun moment, ni l'américain Anderson³⁸² ni le camerounais Pabe Mongo³⁸³ ne disent ou n'avouent que leurs pièces sont les répliques du mythe de Médée. D'ailleurs comme on peut le constater, leurs personnages ne portent pas les mêmes noms que ceux du mythe antique mais la trame est la même. Dans la première pièce citée, nous avons affaire à une malaisienne qui se prénomme Oparre et un anglais Nathaniel, son époux.

Cette princesse de la Malaisie, guerrière comme Médée, tombe amoureuse de Nathaniel un américain venu explorer la mer malaisienne. Elle s'exile dans la ville natale de son mari. Comme la Médée antique, elle est contrainte à abandonner les rites et les mystères païens de son pays. Arrivée à Salem, ville de la chasse aux socières³⁸⁴, elle a laissé à cause de son époux, la religion musulmane pour se convertir à la religion protestante pour épouser la culture de son époux. Les propos d'Oparre à sa belle mère qui veut savoir de quelle religion elle est, sont symptomatiques :

³⁸² Maxwell Anderson, *the wingless victory*, *op. cit.*

³⁸³ Pabe Mongo, *la guerre des Calebasses*, *op. cit.*

³⁸⁴ Voir à ce sujet A Miller qui relate dans sa pièce *Les Sorcières de Salem*, la liaison illicite entre une jeune fille, Abigael et un homme marié Maître Proctor. Cette relation déclenche dans cet univers puritain une obsession diabolique. En fait, il s'agit de la frustration sexuelle.

« Oh, j'ai été dure et vindicative aussi et j'ai pris la vie en main. Cependant, quelque part, j'ai entendu parler d'un dieu. Du Christ qui avait pitié et j'ai cherché à m'informer sur ce Dieu. C'est lui qui me donna la réponse en se moquant votre fils qui n'aime pas Dieu, jusqu'à ce qu'un jour enfin, il me donne ce petit livre contenant les testaments que je porte toujours sur moi. »³⁸⁵

Malgré toutes les assurances apportées par son époux, sa connaissance biblique et tous ses compromis, Oparre est bafouée puis rejetée par la population de Salem. Ainsi face à l'intolérance de la famille de Nathaniel qui vient d'une société puritaine, Oparre abandonne t-elle la religion chrétienne pour prier les dieux de ses ancêtres. Aussi, décide t-elle de se suicider avec ses enfants parce que ne supportant plus le comportement de la population de Salem.

Dans la seconde pièce, il s'agit de la Maloung Miriam et du Maka Bidja. Les deux amoureux habitent à Yaoundé la capitale du Cameroun, décident d'aller dans le village de Bidja (Jason) pour la présentation de la fiancée à la mère de ce dernier. Mais une fois arrivés, la mère de Bidja qui avait choisi une autre femme pour son fils, invente toutes sortes de stratagèmes pour séparer Bidja et Miriam. Matounga la future belle mère confie à Miriam que celle-ci ne peut pas épouser son fils parce qu'elle n'est pas de la même tribu qu'eux. Et plus, pour mieux la décourager, elle invente une histoire qui dit que les Maka ne peuvent pas épouser les Maloung à cause d'une vieille querelle. Les propos de Matounga la mère illustrent bien nos propos :

« Ne t'avait-il pas parlé de son oncle Séni? Alors tu sais que cet oncle avait été volé, puis assassiné par une femme Maloung il n'y a pas longtemps de cela? L'événement est encore frais dans toutes les mémoires. [...] Oui, je le sais : toutes les femmes Maloung ne sont pas pareilles. Mais seulement, vois-tu ma fille, les Maka eux sont tous pareils. Ils sont surtout solidaires. Quand un malheur arrive à l'un d'entre eux, ils se réunissent tous pour le conjurer selon le vieil adage :

³⁸⁵ Maxwell Anderson, *op. cit.*, Acte 1, p. 49.

Oh, I had been hard and vengeful too, and taken life in my hands! Still somewhere I had heard of a god, the Christ, who had pity- and I asked for news of this god. He answered mockingly, your son, no lover of gods, till once, at last, he gave me this little book of the testaments, and I carry it always. p. 49.

l'union fait la force. Un des notre a été tué par une Maloung, alors la tribu a décidé qu'il n'y aurait plus jamais de mariage entre Maka et Maloung. Le tabou a été planté dans la cour du chef. C'est le 251ème arbrisseaux. Tout Maka qui enfreindrait l'interdit périrait de mort brut.ale »³⁸⁶

Comme on le voit, dans une situation d'analogie, de parallélisme, il nous semble que les deux pièces citées sont des avatars africain et américain du mythe de Médée. Ainsi les œuvres se donnent-elles à lire comme étant des transposition du mythe de Médée. Au niveau des schèmes mythiques, il est question des femmes considérées comme étrangères qui suivent leurs époux dans un pays ou un village qui leur est inconnu. Oparre et Miriam, les "Médée" de ces différents œuvres vivent des situations similaires que la Médée antique. Elles sont toutes des altérités et sont bafouées puis rejetées par leurs époux et proches.

En lisant ces récits, nous pourrions penser que ces auteurs se sont inspirés du mythe grec alors que dans le fond, rien ne dit que c'est le cas. Le rapprochement des écrits de ces écrivains avec le mythe de Médée est donc favorisé par l'intrigue. Des convergences apparaissent entre les scènes du mythe grec et les écrits de Maxwell et Pabe. Il est nécessaire de souligner que l'analogie ou la ressemblance que nous remarquons ici est déductrice. Indirectement, ces auteurs qui sont d'horizon culturel différent ont su mettre en scène une intrigue qui relate les problèmes sociaux relevés dans le mythe antique. Nous savons pertinemment que le mythe de Médée n'est pas un récit propre à la culture africaine et américaine mais le fait que ces auteurs dont la culture n'est pas lisible à travers le personnage de Médée puissent mettre en scène une histoire similaire à celle du mythe permet de montrer un certain rapport entre les problèmes sociaux de la Grèce antique et d'autres sociétés.

Si ces auteurs n'ont ni copié ni imité le mythe de Médée³⁸⁷, il apparaît donc que ce mythe peut s'inscrire dans un cadre interculturel parce qu'il se retrouve dans toutes

³⁸⁶ Pabe Mongo, *La Guerre des Calebasse*, *op. cit.*, pp. 17-18.

³⁸⁷ Les deux auteurs n'ont à aucun moment avoué ou affirmé s'être inspirés du mythe grec. Il faut sans doute pousser plus les investigations biographiques pour le savoir.

les sociétés sous une autre forme. Le mythe grec transcende ainsi le cadre grec pour s'ouvrir à d'autres sensibilités, à d'autres conceptions du monde. Si une forme d'écriture peut rappeler une forme de pensée et d'expression littéraire africaine ou anglaise, c'est qu'il y a analogie mais une analogie qui puise son essence dans la transculturalité, la transgénéricité et non dans l'imitation. Le mythe de Médée devient dans cette perspective, un schème universel qu'on peut retrouver dans le monde, dans toutes les cultures de sorte que sa présence dans le théâtre moderne africain, américain, et autres est moins une question d'influence exogène que l'expression de la transculturalité.

La transculturalité, « comme le souligne la racine latine "*trans*" veut dire de part en part des cultures, ou qui va à travers les cultures nationales et aussi bien par-delà, au-delà de la culture »³⁸⁸, repose sur le postulat qu'il existe des formes universelles et atemporelles de la littérature, des universaux culturels. Elle induit l'idée de convergence et autorise à voir dans le mythe de Médée, l'expression d'autres réalités culturelles autres que celles de la Grèce. La transculturalité ou l'interculturalité privilégie la polygenèse.

Toutefois, l'absence de proximité de lieu se trouve supplanté par la transgénéricité des mécanismes du mythe de Médée de sorte que l'universalisme de celui-ci explique leur présence dans diverses cultures. Et maintenant que certaines émergent, du point de vue littéraire s'entend, on découvrira de plus en plus ce genre de similitude. Précisons cependant que la transculturalité du mythe ne signifie pas, pour reprendre Foucault, une « ressemblance assurée par le jeu des sympathies » :

« La sympathie est une instance du *Même* si forte et si pressante qu'elle ne se contente pas d'être une des formes du semblable ; elle a le dangereux pouvoir d'*assimiler*, de rendre les choses identiques les unes aux autres, de les mêler, de les faire disparaître en leur individualité. »³⁸⁹

³⁸⁸ Josias Semujanga, *Dynamique des genres dans le roman africain. Eléments de poétique transculturelle*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 29.

³⁸⁹ Le mot et les choses. Une archéologie des sciences humaines, *op. cit.*, p. 39.

C'est dire que l'universalisme du mythe infère le couple sympathie/antipathie qui veut qu'une chose peut ressembler à une autre, s'approcher d'elle sans s'y engloutir et préserver une certaine singularité. Ainsi, si le voyage du mythe à travers les sociétés est effectué par des personnages aux noms africains et américains, comme Oparre, Miriam, Nathaniel, Bidja, ceux du mythe antique étudiés portent des noms grecs, Médée, Jason. Il ne s'agit donc pas de ressemblance sans « signature ». Ainsi, d'un groupe social à un autre, d'une société à une autre, le mythe de Médée conserve sa structure, son thème, sa morale, mais les éléments secondaires changent. Ces derniers sont en général ceux-là mêmes qui permettent aux lecteurs ou aux spectateurs de retrouver dans l'univers du texte l'image de leur société et une peinture des caractères qui s'apparentent aux leurs. C'est de cette adaptabilité que vient son universalité. Rien d'étonnant, dès lors, qu'on en ait tiré parti dans la plupart des pays, surtout que l'injustice sociale leur est commune.

Certes, l'inégalité, la haine, le rejet de l'autre, n'ont pas la même intensité sous toutes les latitudes mais ils sont universels à l'image du mythe de Médée. En effet, le mythe contemporain est une écriture de la défense de la vie, des droits inaliénables de l'être humain, une poétique de dénonciation des injustices perpétrées par des systèmes politiques et des pensées abjectes et par l'exploitation de l'homme par l'homme. En tant que tel, les questions évoquées dans le récit mythique grec, africain ou américain n'est plus fondamentalement une question de « Centre » et de la « Périphérie » ; elle est, au-delà du débat terminologique, une réaction esthétique, voire traditionnelle humaine face à des problèmes humains (colonisation, rejet, haine de l'étranger, etc.) connus partout dans le monde. De sorte qu'en définitive, le mythe de Médée, ici, doit être perçu non comme un mythe exclusivement grec qu'on retrouverait dans le texte africain, américain ou autre mais finalement comme une catégorie esthétique générale propre à l'humanité, surtout l'humanité angoissée, souffrante.

Convergence et non imitation, tel est le constat auquel nous aboutissons dans notre démarche d'explication de ce qu'on peut convenir à appeler la médéisation des récits africain et américain. La « médéisation » s'entend ici des schèmes médéiques

dans les textes étrangers à l'espace grec ou à la culture grecque. On assiste à une sorte de spatialisation, de délocalisation du mythe grec de Médée.

Nous nous situons non dans la dimension de Kyrklund ou de Jahn lissant et transposant le mythe de Médée mais dans celle de la rencontre des imaginaires. Cela donne lieu, selon les termes de Hans Jauss, à une « fusion des horizons »³⁹⁰. La raison tient à la polygénéricité des principes du mythe qui induit que ce qui est « dit » là-bas se vit également « ici » et ce, en dehors de toute influence externe.

Ainsi, dans le rapport entre l'ordre du regard et celui du langage, ce qui fut traité dans le mythe grec dans une certaine mesure, se voit, se pratique aussi « ici ». C'est dire que toutes les sociétés l'ont vécu et vivent encore mais ne l'ont pas « dit ». Si dans une perspective historico-générique le mythe de Médée est grec, la pratique, le contenu, dans une lecture transhistorique est aussi africaine, américaine ou autre. En fin de compte, on aboutit à la transculturalité qui est antithétique à la « muraille de la culture-prison. »³⁹¹ Le mythe de Médée dans les textes africain et américain résulte de l'exploitation romanesque ou théâtrale des formes mythiques porteuses de morale et de dénonciation. Par conséquent, la similitude entre le mythe antique et autres textes qui représentent des schèmes mythiques d'autres cultures découle d'une pratique commune. Cela dit, nous soulignons qu'aucun pays ne peut en revendiquer la paternité exclusive. Ils ont proliféré partout où les conditions de vie s'y prêtaient. [...] L'histoire ne nous permet pas de supposer qu'il ait existé un peuple privilégié, ayant reçu la mission d'inventer les mythes dont devrait à perpétuité s'amuser l'humanité future. L'existence dans plusieurs pays des mythes bâtis sur les mêmes thèmes et techniques ne permet nullement de déterminer l'origine de ceux-ci.

³⁹⁰ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, op. cit., p. 61.

³⁹¹ Jean Marc Mourra, (notion empruntée à Sartre), *Les Littératures européennes et l'ailleurs*, op. cit., p. 157.

Nous déduisons ici l'interculturalité et l'universalité du mythe de Médée en tant que genre, spécificité qui favorise l'universalité des principes culturels dont il est porteur, voire le véhicule. Il a été aussi question de la logique sociale. Le mythe de Médée qu'il soit antique ou contemporain, est directement associé à des conditions sociales douloureuses : inégalité, pauvreté, injustice, l'outrage de la femme et de l'étranger. Ainsi, le personnage de Médée parce que femme et étrangère est victime d'une société injuste qui le maintient au bas de la société en la rejetant.

Conclusion partielle

Le mythe de Médée est-il un mythe interculturel ? C'est à cette question que nous avons essayé de répondre. Pour ce faire, eu égard aux différentes adaptations et transpositions ainsi que les ressemblances ou les avatars de ce mythe dans d'autres textes, il nous a semblé important d'examiner le mythe de très près afin de savoir si à partir de ceux-ci, on pouvait prétendre que le mythe de Médée était exclusivement réservé à la culture Grecque ou si on pouvait le retrouver dans d'autres cultures. A travers deux points essentiels, nous nous sommes rendu compte que ce mythe d'origine grec pouvait également se lire à travers plusieurs sociétés à partir du moment où les problèmes qui y sont évoqués se retrouvent partout.

En effet, la question de la réception du mythe a révélé comment, d'une part, l'hypotexte médéïque a donné lieu à plusieurs hypertextes. Ce chapitre a montré que des écrivains comme Anouilh, Jahn, Kyklund, Rouquette et Koutoukas, ayant eu connaissance du mythe de Médée, se l'approprient pour en donner un sens nouveau, une lecture nouvelle. Le second aspect de l'analyse a soutenu que d'autres écrivains comme Maxwell Anderson, Pabe Mongo, ont mis en scène des personnages que l'on peut valablement rapprocher du personnage de Médée sans qu'ils aient eu l'intention de s'inspirer de l'hypotexte grec. On en a déduit l'idée d'une universalité ou d'une transculturalité de la figure de Médée.

Si la culture hellénique a médiatisé le personnage de Médée, il nous semble faux de croire que ce mythe est l'apanage de la seule culture grecque. Les problèmes que pose le mythe de Médée se retrouvent sous d'autres formes dans les autres cultures. Médée devient donc la particularisation grecque d'un personnage universel. Tout au plus, le mythe peut-il évoluer, se transplanter mais en aucun cas, il n'est l'apanage d'une culture spécifique. Le mythe par essence est le gage de la commune humanité.

En vertu de ce qui précède, peut-on avancer l'idée d'une poétique interculturelle de même qu'est mis en avant de plus en plus l'idée d'un poétique du Divers et de la relation ? la poétique du Divers et de la relation que propose Edouard Glissant depuis quelques années ne prend-elle pas sa source dans une poétique de l'interculturalité ? Si l'on admet cette poétique de l'interculturalité, quels en seraient les éléments et les modalités ?

4. Pour une poétique de l'interculturalité

Dans nos analyses antérieures, nous avons tâché de mesurer à leur juste portée les enjeux sous-jacents à la réception (directe et indirecte) du mythe de Médée dans la création littéraire contemporaine. Ce que nous avons appelé la réception indirecte du mythe de Médée (Maxwell Anderson et Pabe Mongo) nous a révélé l'universalité et l'interculturalité de tout mythe c'est-à-dire cette capacité qu'a le mythe de charrier les problèmes humains, à traiter des humanités diverses. Un mythe spécifique peut s'irradier dans des cultures diverses. Il apparaît après analyse que le mythe de Médée n'est en définitive qu'une manifestation de surface d'un phénomène social profond propre à toutes les sociétés humaines. Si le mythe de Médée tel qu'analysé se prête à une lecture interculturelle n'est-il pas opportun de faire ici un plaidoyer en faveur de ce que nous pouvons convenir d'appeler une « poétique de l'interculturalité » ? Le fait littéraire et plus généralement le domaine de la production culturelle ne sont-ils pas par excellence le champ de l'interculturalité ? Dans l'affirmative, quelles en seraient les composantes et les modalités ? Dans cette partie, il s'agira de faire un plaidoyer pour une poétique de l'interculturalité. Une poétique de l'interculturalité est-elle une

perspective sérieuse d'étude ? Peut-on l'envisager ? D'ailleurs qu'entendons-nous par poétique ?

4.1. La notion de poétique de l'interculturalité

Un détour par la terminologie nous permettra de préciser le sens que nous entendons attribuer dans ce paragraphe à la notion de poétique. La poétique étudie les formes littéraires ; elle part d'objets singuliers (les œuvres) et en dégage des lois générales. Le vocable poétique (chez les théoriciens français des années soixante-dix notamment) recouvre grosso modo ce qui est théorie de la littérature ou littérature générale. A partir des cas particuliers, des œuvres spécifiques, la poétique entend dégager des lois générales, des formes transcendantes à partir desquelles une herméneutique peut être possible. Par exemple, en partant de l'étude du mythe grec de Médée et de son étude diachronique et spatiale, on en arrive à dégager une théorie générale de l'interculturalité laquelle nous paraît pertinente ou incontournable dans l'approche des phénomènes culturels.

Dans notre perspective, la poétique de l'interculturalité se proposerait « d'analyser les conditions et les conséquences du transfert dans les littératures de départ et d'arrivée tout comme les contenus - leurs choix et leurs transformations, les formes, les moyens, les chemins du transfert ainsi que les individus et les groupes ou les couches sociales qui y sont impliquées »³⁹². Ce qu'on peut convenir d'appeler un « état d'esprit » interculturel doit prévaloir quand il s'agit d'établir un discours sur la littérature, en quelque sorte, nous entendons établir un métadiscours interculturel.

³⁹² Voir Udo Scheining, « Interculturalité » in *Dictionnaire International des Termes Littéraires*, en ligne, <http://www.ditl.info/arttest/art2334.php>.

4.2. Enjeux de l'interculturalité : limites des notions de source et d'influence.

La poétique de l'interculturalité tout comme la poétique de la relation ou du Divers (Edouard Glissant) est consécutive aux limites des études sur les influences littéraires. La recherche des sources, des influences ou les comparaisons littéraires donne souvent lieu à des remarques qui sont loin d'être précises ou d'apporter un réel éclaircissement pour les faits de culture. La notion d'influence et des sources est en partie liée au centralisme littéraire qui implique l'idée d'une « périphérie » dont la vocation serait d'imitation et de copie des normes du Centre. Considéré ainsi, le comparatisme a montré de nombreuses limites quant à la compréhension des enjeux du fait culturel ou littéraire. En considérant qu'il y a des civilisations qui donnent et que les autres reçoivent, on pose de facto une inégalité c'est-à-dire on pose qu'il existe des cultures supérieures et des cultures inférieures, les premières étant donatrices, émettrices et les secondes réceptrices. La notion d'influence, qui a longtemps régi le champ des études comparatistes, est née de cette vision manichéenne de la production culturelle. C'est au nom de cette distinction que l'Occident a été amené à « imposer au monde comme valeur universelle l'ensemble de ses valeurs particulières »³⁹³. L'interculturalité, concept né dans les années 1970, a permis de réévaluer, de repenser les faits de culture. En mettant l'accent sur l'échange entre les cultures, l'interculturalité s'oppose à la multiculturalité, simple juxtaposition de cultures différentes.

L'interculturalité implique une redéfinition de notre rapport à soi et à l'autre. Du point de vue du rapport à soi, il s'agit de prendre conscience du métissage historique de toute culture, de son caractère par essence dynamique.

³⁹³ Edouard Glissant, « Poétique de la relation », in *Le discours antillais*, Le Seuil, 1981, p. 185-270.

Quant au rapport à l'autre, le réflexe interculturel permet de re-connaître l'Autre et de nous faire re-connaître par lui, de prendre conscience de nos inévitables jugements de valeur et de retrouver les similitudes fondamentales ou les universaux que des cultures différentes sont susceptibles de partager. L'étude de Médée comme figure contemporaine de l'interculturalité se proposait, entre autres, cet objectif.

Il pose ainsi que les cultures étant égales, elles sont amenées à communiquer entre elles dans une relation d'égalité et de réciprocité. Elle s'inscrit dans une perspective égalitaire. D'ailleurs, dans le composé « interculturalité », le préfixe « inter » infère l'idée de distance, de distribution, de répartition spatiale ou temporelle. Cela signifie qu'un élément d'une culture donnée peut aller au-delà de l'espace source, peut transcender l'espace culturel de soi pour s'étendre au chronotope de l'Autre-que-soi. L'interculturalité implique dans cette perspective des notions telles l'hégémonie, la dissociation, le rapprochement culturel, etc. On le voit, le terme d'interculturalité n'est pas neutre. Elle sous-tend des enjeux importants dont l'abandon, par exemple, d'un point de vue « national » au profit d'une perspective internationale des faits de culture.

L'étude du mythe de Médée, des modalités et enjeux de ses nombreuses transpositions, traductions ou adaptations laisse apparaître que les limites des notions d'influence et de source peuvent se mesurer à l'aune de quelques éléments que nous allons passer en revue. Mais avant, il convient de souligner un élément important de cette « poétique de l'interculturalité » que nous appelons de tous nos vœux. Il s'agit de la nature même du texte dont l'essence est problématique. Si l'on admet que le texte est par définition une réalité complexe, qu'il est polysémique, on peut comprendre d'ores et déjà sa capacité à se prêter à une analyse ou à une approche interculturelle.

Yves Chevrel, à la suite Hans Robert Jauss, souligne à bon escient et problématise à juste titre la notion de texte : « L'œuvre littéraire n'est pas un objet existant en soi et qui présenterait en tout temps à tout observateur la même

apparence »³⁹⁴.

Cette réflexion de Hans-Robert Jauss se propose de mettre en exergue une conception dynamique du texte qui s'opposerait à une conception « fixiste » tendant à le confiner dans une unité ou une unicité. Cette formule lève un coin de voile sur le caractère du texte, sa nature. Elle peut être interprétée à deux niveaux. D'une part, elle peut inférer qu'il n'existe pas, du moins qu'il est illusoire qu'on puisse établir *le* sens d'un texte, sens en dehors duquel il n'y aurait pas d'autres sens, c'est-à-dire celui que l'auteur avait voulu lui attribuer. Une telle conception par trop fixiste du texte s'ébaucherait à partir d'un seul pôle, celui du producteur du texte, de l'auteur. Cette perspective a pendant longtemps fait des émules et fait école.

Cet état de choses peut en effet s'expliquer par le droit absolu qui était reconnu à l'auteur de modifier son texte et d'ailleurs la « règle éditoriale stricte était de reproduire le dernier texte revu par l'auteur »³⁹⁵. Aujourd'hui, contrairement à cette façon de voir, la lecture plurielle est de plus en plus admise. Selon ses sensibilités, son horizon d'attente, sa culture et le contexte de la réception, le lecteur peut attribuer à un texte (au grand dam de l'auteur originel) un sens inédit, un sens nouveau qui n'est pas nécessairement le sens qu'a voulu traduire l'auteur premier. C'est ce mécanisme qui a prévalu dans la réception intraculturelle du mythe de Médée. On l'a dit, bien longtemps avant la mise en écriture par Euripide, l'histoire de Médée et de Jason appartenait à la légende, au récit oral. Cette légende véhiculait une histoire d'amour entre Médée et Jason.

Au niveau du second degré d'appropriation (la réception romaine), le mythe subit quelques changements majeurs et une autre fortune avec Sénèque. L'accent est mis dans ce cas sur l'amplification négative du caractère de Médée dont Sénèque contribue à diaboliser l'image.

³⁹⁴ Hans-Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, *op. cit.*, p. 47, cité par Yves Chevrel, « Les études de réception », in *Précis de Littérature comparée*, Paris, PUF, 1989, p. 190.

³⁹⁵ Yves Chevrel, *op. cit.*, p. 191.

La lecture du mythe de Médée devient dès lors pertinente au regard de la société romaine antique. Il est évident que la signification sociale et politique qui est imputée ou injectée au mythe de Médée par Sénèque et au-delà de lui par les Romains, est différente de celle de la légende et même de celle d'Euripide. Les humanités grecque et latine ont chacune valorisé tel aspect de la légende ou du mythe pour les besoins vitaux de leur collectivité respective. De là, la portée et le sens de cette réflexion de Paul Valéry citée par Yves Chevrel :

« On n'y insistera jamais assez : il n'y a pas de vrai sens d'un texte. Pas d'autorité de l'auteur. Quoi qu'il ait voulu dire, il a écrit ce qu'il a écrit. Une fois publié, un texte est comme un appareil dont chacun peut se servir à sa guise et selon ses moyens »³⁹⁶.

Sans doute faut-il nuancer pour dire que cette réflexion ne saurait être interprétée comme l'absolue possibilité de faire dire au texte tout ce que l'on veut. Encore faut-il le justifier dans une démarche, tenir compte des conditions historiques, sociales, politiques, esthétiques donc identifiables et tangibles objectives qui président à la compréhension du texte. La démarche qui conduit au dévoilement du sens ou des sens doit être en somme scientifique.

Ainsi lorsque le texte franchit l'étape de la publication, il devient potentiellement le texte d'autrui : « ... Une fois publié, un texte est comme un appareil dont chacun peut se servir à sa guise et selon ses moyens ». Cette phrase nous introduit de plain-pied dans le deuxième niveau de notre analyse. Si au nom du sacro-saint principe de la lecture plurielle, on peut accoucher de plusieurs sens, il ne s'agit pas là de la seule perspective de réception. En marge de cette modalité de réception qu'est la lecture, un texte peut appartenir à la postérité essentiellement grâce à deux modalités que sont l'édition qui peut être élevée à la puissance « n » et les traductions. La marque, la manifestation la plus tangible de la vitalité d'un auteur ou d'un texte est bien son édition, ses rééditions corrélatives et ses traductions. De nombreuses œuvres antiques ou classiques ont ainsi été rééditées puis accompagnées de notes et explications. Le

³⁹⁶ *Ibidem*, p. 191.

mythe de Médée n'échappe pas à la règle. Il y a aujourd'hui plusieurs rééditions de *L'Illiade* et *L'Odyssée* d'Homère comme il existe des relectures de tel chef-d'œuvre philosophique.

Pour en revenir au mythe de Médée, ses fortunes diverses rendent problématique la notion d'influence et de source puisque se pose avec pertinence la part de créativité, d'originalité des auteurs ayant « retravaillé » l'hypotexte mythique. L'hypertexte ainsi créé, que ce soit chez Euripide comme chez Sénèque et plus tard chez les auteurs contemporains crée déjà un « pont » entre les sociétés de départ (de production du texte) et celles d'arrivée. Du point de vue de la synchronie, un hypertexte quel qu'il soit, met en relation interculturelle la société qui reçoit et la société source, celle de départ. Ce faisant, il devient possible d'apprécier à leur juste valeur les relations interculturelles soit par la similitude des problèmes posés soit par leur différence soit encore par tels aspects que le comparatiste juge spécifiques ou originaux à telle aire culturelle ou géographique. Le travail de mise en relation est une démarche permanente, dynamique. Il s'agit d'une quête perpétuelle. La poétique de l'interculturalité est donc une véritable démarche de mise en relation, de relecture et de « contextualisation » d'un phénomène littéraire. Que dire enfin des traductions ? Quels sont leur intérêt et leur pertinence au regard de cette théorie générale de l'interculturalité ?

Les traductions constituent un élément névralgique du comparatisme et de l'interculturalité. Il existe aujourd'hui un droit de la traduction, lequel doit être interprété comme une nécessité « dans les rapports internationaux, la traduction [étant] le mode normal de reproduction d'un texte »³⁹⁷. Le phénomène de traduction se pose comme un passage obligé si l'on pose à la suite de Josias Semujanga que :

« La notion de transculture s'enracine au cœur de la macrosémiotique internationale des produits symboliques qui permet la mise en relation

³⁹⁷ Yves Chevrel, *op cit*, p. 192.

des productions artistiques et littéraires en tant qu'interprètes de cultures différentes »³⁹⁸.

La traduction, élément déterminant dans les phénomènes interculturels, vise donc la communication, l'échange. On traduit pour mieux atteindre l'autre dans un système culturel de plus en plus mondialisé. C'est pourquoi, les traductions sont une des formes, sinon la forme la plus importante du transfert littéraire interculturel. Les textes soumis à notre étude, ont pour la plupart été traduits pour briser la barrière linguistique afin de minimiser le babélisme de fait et par conséquent à l'accession à d'autres sensibilités, d'autres visions du monde. Traduction du suédois vers le français, de l'Allemand vers le français. Quant au texte grec originel, il a été traduit en latin (Sénèque), en français et dans d'autres langues. Dans le cadre des études interculturelles, toutes ces traductions – le propos pouvant être étendu à l'acte même de traduire ne sont pas des reproductions pures et simples, encore moins des « reduplications » du texte source, mais d'une réécriture, d'une écriture nouvelle ou d'une nouvelle écriture. En tout état de cause, la traduction est un acte éminemment social et littéraire. Cela revient à étudier d'une part « la traduction pour elle-même, c'est-à-dire en tant que reproduction d'un original » et d'autre part « il est non moins important de la replacer dans son contexte, c'est-à-dire, entre autres, dans la représentation de l'étranger qui a cours à ce moment »³⁹⁹.

Il va sans dire que nous n'avons voulu que poser le problème de la traduction sans prétendre aller au cœur d'une étude approfondie, notre propos étant principalement la portée interculturelle du mythe de Médée. De fait la question de la traduction interfère avec de nombreuses problématiques dont nous avons pris conscience mais qu'il s'agira nécessairement d'aborder en d'autres cadres.

³⁹⁸ Josias Semujanga, « Transculturalité », in Vocabulaire des études francophones : les concepts de base, sous la direction de Michel Beniamino et Lise Gauvin, Limoges, PULIM, 2005, p. 179-180, citation p. 179.

³⁹⁹ Yves Chevrel, *op.cit.*, pp. 194-195.

Conclusion partielle

En définitive, le mythe de Médée apparaît comme étant un mythe interculturel. En vertu des différentes adaptations et transpositions ainsi que des ressemblances ou des avatars de ce mythe dans d'autres textes, il nous a semblé important d'examiner le mythe de très près afin de savoir si à partir de ceux-ci, on pouvait prétendre que le mythe de Médée était exclusivement réservé à la culture grecque ou si on pouvait le retrouver dans d'autres cultures. À travers deux points essentiels, nous nous sommes rendu compte que ce mythe d'origine grecque pouvait également se lire à travers plusieurs sociétés à partir du moment où les problèmes qui y sont évoqués se retrouvent sous d'autres aires culturelles.

En effet, la question de la réception du mythe a révélé comment, d'une part, l'hypotexte médéïque a donné lieu à plusieurs hypertextes. Ce chapitre a montré que des écrivains comme Anouilh, Jahn, Kyklund, Rouquette et Koutoukas, ayant eu connaissance du mythe de Médée, se l'approprient pour en donner un sens nouveau, une lecture nouvelle. Le second aspect de l'analyse a soutenu que d'autres écrivains comme Maxwell Anderson, Pabe Mongo, ont mis en scène des personnages que l'on peut valablement rapprocher du personnage de Médée sans qu'ils aient eu l'intention de s'inspirer de l'hypotexte grec. On en a déduit l'idée d'une universalité ou d'une transculturalité de la figure de Médée. Si la culture hellénique a médiatisé le personnage de Médée, il semble illusoire de croire que ce mythe est l'apanage de la seule culture grecque. Les problèmes que pose le mythe de Médée se retrouvent sous d'autres formes dans les autres cultures. Médée devient donc la particularisation grecque d'un personnage universel. Tout au plus, le mythe peut-il évoluer, se transplanter mais en aucun cas, il n'est l'apanage d'une culture spécifique. Le mythe est, par essence, le gage de la commune humanité.

C'est à ce stade de l'analyse qu'il nous est apparu opportun d'évoquer ce que nous avons appelé une poétique de l'interculturalité. Le mythe est le domaine par excellence qui cristallise de nombreux enjeux esthétiques et notamment ceux du comparatisme. A partir de l'étude d'un mythe spécifique (le mythe grec) et sa réception par des écrivains les plus divers, il devenait alors possible de mettre en relation, de créer une sorte de « pont » entre des humanités certes éloignées mais qui n'entretenaient pas moins des ressemblances ou des similitudes. Mieux, la théorie générale de l'interculturalité que nous avons appelée de tous nos vœux laisse apparaître que, influence ou pas, un mythe sacrifie au principe de la lecture plurielle. Au lieu d'une influence ou d'une imitation (c'est-à-dire d'une « reduplication ») la prise de conscience des enjeux de l'interculturalité et par suite, le recours à une poétique de l'interculturalité pose *de facto* la transposition contemporaine du mythe de Médée comme une « écriture nouvelle » ou une « nouvelle écriture ». Sans doute l'idée d'une archétypologie générale de l'imaginaire humain défendue il y a quelques décennies par de nombreux anthropologues et philosophes et dont Durand est aujourd'hui un des illustres représentants semble-t-elle offrir de nouvelles et contemporaines illustrations à travers le voyage diachronique d'un mythe antique que celui de Médée.

TROISIEME PARTIE : PORTEE SOCIALE ET
IDEOLOGIQUE DE LA TRANSPOSITION DU
MYTHE DE MEDEE

Les deux premières parties nous ont permis de mettre en évidence les différents motifs qui caractérisent le mythe moderne de Médée et qui participent de sa réécriture ou de son actualisation. Cette inflexion du mythe aux réalités actuelles s'est expliquée par le caractère ou la réalité transculturelle des composantes majeures de l'esthétique qui définit le mythe de Médée.

Cependant, toute appropriation ou réappropriation n'est en général pas fortuite. Elle est le lieu d'expression ou la résultante des idéologies. En effet, pourquoi réécrire Médée ? Pourquoi une Médée à la dimension moderne ? Répondre à ces questions c'est quitter le champ du repérage des mécanismes de réactualisation du mythe de Médée pour celui de la sémantique. On se situe ici, non plus au niveau de la lecture-forme mais à celui de la lecture-sens. C'est dire que cette dernière partie se veut interprétative. Elle tentera d'expliquer les mécanismes des messages sociopolitiques qui fonderaient une écriture moderne du mythe de Médée.

Pour ce faire, nous analyserons entre autres: le statut social de la femme qui nous amènera à évoquer la condition féminine, la question de l'altérité qui nous aidera à comprendre certains problèmes sociaux actuels, enfin la question politique du mythe et quelques perspectives qui en découlent.

CHAPITRE I : Médée et le statut social de la femme

Le statut social de la femme grecque incarné par Médée est un statut secondaire et marginal par rapport à celui des hommes. Le monde grec d'alors est une société organisée par des hommes et faite pour leur profit. C'est ce que confirme cette plainte d'une protagoniste de *Médée* d'Euripide :

« De tous les êtres qui respirent et qui ont conscience, il n'y a rien qui soit plus misérable que nous les femmes. Tout d'abord, nous devons à prix d'or acheter un mari et donner un maître à notre corps et ce second mal est encore plus que le premier. Car notre plus grand risque est là : L'acquis est-il bon ou mauvais ? Se séparer de son mari, n'est pas bien vu pour les femmes et le répudier, ne nous est pas possible.

Quand une fille se marie, elle entre dans un monde inconnu, dans de nouvelles lois dont la maison natale n'a rien pu lui apprendre et la fille doit deviner l'art d'en user avec celui qui partage son lit. Si nos efforts sont couronnés de succès, si notre mari accepte de vivre à nos côtés, sans porter le joug à contre-cœur, alors notre sort est digne d'envie ; sinon, mieux vaut mourir. Car un homme qui est las de la vie domestique, il sort et trouve un remède pour dissiper son ennui qui emplit son cœur en se tournant vers un ami qui lui est cher ou bien un camarade de son âge. Mais nous, nous ne pouvons tourner les yeux que vers un être unique. Et puis, l'on dit de nous que nous menons une vie sans danger à la maison, tandis qu'eux vont se battre. Ils se trompent : je préférerais trois fois monter en ligne sous le bouclier, plutôt que d'accoucher une seule ! »⁴⁰⁰

Ces tristes constats de Médée sont confortés par les plaintes de Phèdre qui considère que son sexe est un objet d'aversion pour tous⁴⁰¹ et celles de Créüse qui croit

⁴⁰⁰ Euripide, *Médée*, vers 230-251.

⁴⁰¹ Euripide, « Hippolyte » in *Les Tragiques Grecs*, Paris, Robert Laffont, 2001, vers 406-407. « En second lieu, je projetai de supporter dignement ma folie, en triomphant d'elle par la vertu. Voyant enfin que la résistance ne venait pas à bout de Cypris, je décidai de mourir- la meilleure des résolutions sans contexte. Honorable, que ma conduite n'échappe point aux regards ! Mais honteuse, qu'elle n'ait pas de nombreux témoins ! Or je n'ignorais pas l'infamie qui s'attachait à cet acte et à ce mal ; et j'étais femme en outre—je le savais bien – objet d'aversion universelle. »

que la nature a fait les femmes pour souffrir⁴⁰². On comprend mieux ces propos des femmes athéniennes quand on se rapporte à ceux des hommes dont Hyppolite, dans la pièce éponyme d'Euripide, est le porte parole :

« O Zeus, pourquoi as-tu mis parmi nous ces êtres frelatés, les femmes, mal qui offense la lumière ? Si tu voulais perpétuer la race humaine, il ne fallait pas la faire maître d'elle. Nous n'avions qu'à déposer dans les temples de l'or et de l'argent pour acheter des semences d'enfants, en proportion du don offert. Ainsi, dans les maisons, l'on aurait vécu libéré des femmes [...] Voici la preuve qu'une femme est un grand fléau. »⁴⁰³

Le sort de Médée, Phèdre et Créüse, pose une fois encore la question de la place de la femme dans la société grecque. Cette situation est due au fait que dans la société d'Athènes au Ve siècle, la femme était enfermée et sa fonction principale était de veiller sur les biens de la maison. Elle supervisait le travail des servantes. La femme passait la majeure partie de son temps à tisser et à enfiler le coton⁴⁰⁴. L'homme était alors le maître de la maison⁴⁰⁵. Comme l'a si bien montré Claude Mossé, l'homme avait à cette époque classique, tous les privilèges contrairement à la femme :

« Une femme respectable n'assistait pas à un banquet, même s'il se déroulait à sa propre maison. A fortiori ne devait-elle pas prendre la parole au public, comme le faisait les héroïnes d'Homère. La cité, ce club d'homme, les avait définitivement enfermées dans gynécée. »⁴⁰⁶

Ce passage montre bien la place secondaire qu'occupait la femme Athénienne. Elle n'était pas libre, au point qu'elle se déplaçait dans sa maison uniquement en l'absence de son mari. Revenant à notre corpus, nous pensons que le sort de Médée en particulier et de la femme grecque en général trouve échos dans celui de la femme

⁴⁰² Euripide, « Ion », in *Les Tragiques Grecs*, Paris, Robert Laffont, 2001, vers 400. « Je crain pour mon bonheur, si je parais servir quelque dessein secret ; je crains de voir ceci tourner tout autrement que je ne désirais. Car la femme est traitée plus durement que les hommes ; et comme les mauvaises avec les bonnes sont mélangées parmi nous, on nous hait. Le malheur est ainsi notre lot. »

⁴⁰³ Euripide, *Hippolyte*, vers 616-643.

⁴⁰⁴ Se référer à Claude Mossé, *La femme dans la Grèce antique*, Paris, Albin Michel, 1983, p. 33.

⁴⁰⁵ Les femmes dans la société d'Athènes qui était exclue totalement de la vie sociale et civique.

⁴⁰⁶ Ibid., p. 38.

contemporaine si on s'en tient aux déclarations de l'une de ses portes paroles Simone de Beauvoir. Pour elle, malgré l'évolution de la société, « l'homme est le sujet, il est l'absolu : la femme est l'autre. »⁴⁰⁷

Ce constat de Simone de Beauvoir traduit la domination de l'homme sur la femme qui reste aux yeux de la société d'alors un être faible qui n'avait pas droit de décisions. Cette situation fait souvent de la femme une victime potentielle du pouvoir masculin. Pour Simone de Beauvoir qui s'est toujours intéressée à dénoncer la condition dramatique de la femme, cette discrimination est comme originelle d'où son caractère absolu :

« Il n' y a pas toujours eu des prolétaires : Il y a toujours eu des femmes ; elles sont femmes par leur structure physiologique ; aussi loin que l'histoire remonte, elles ont toujours été subordonnées à l'homme : Leur dépendance n'est pas la conséquence d'un événement ou d'un devenir, elle n'est pas arrivée. C'est en partie parce qu'elle échappe au caractère accidentel du fait historique que l'altérité apparaît ici comme un absolu.»⁴⁰⁸

Les propos de Simone de Beauvoir expliquent le fait que la discrimination de la femme existe depuis la nuit des temps contrairement au prolétariat qui est la cause d'un événement social.

C'est en cela que malgré cette subordination de la femme à l'homme, elle est toujours restée silencieuse, supportant les peines et les souffrances qu'elle endure. Cette situation rappelle l'attitude de Médée contemporaine. En effet, Médée attachée aux valeurs anciennes, subit par amour pour Jason, toutes sortes de discriminations possibles dans la ville de Corinthe où elle se retrouve comme une étrangère. De compromis en compromis, elle devient une femme quasiment aliénée sans que ses efforts soient récompensés. Prenant conscience de sa condition de femme bafouée et

⁴⁰⁷ Simone de Beauvoir , *Le deuxième sexe*, Tome I, les faits et les mythes, Gallimard, Paris, 1949, p. 15.

⁴⁰⁸ Ibid., p. 18.

frustrée, elle essaie tant bien que mal de se libérer de ce déterminisme qui tend à la rabaisser. A Jason qui dit l'avoir sortie de son trou et élevé, Médée répond :

« Tu m'as donné ma chance de m'élever ? Tu m'as donc ramassée dans un ruisseau ? Papa était roi. Jusqu'au bout tu auras voulu m'éduquer. »⁴⁰⁹

Médée rappelle à Jason qu'elle est fille de roi. Par conséquent, elle n'a rien à lui devoir car elle est d'une lignée royale. La prise de conscience de Médée et sa recherche de liberté pose le problème du statut social de la femme dans la société actuelle. L'attitude qu'elle adopte face à Créon et à Jason révèle l'émancipation de la femme car l'acte de Médée pourrait être interprété comme participant des mouvements féministes qui combattent pour le droit de la femme en général et en particulier l'humanisation, l'égalité et la sociabilité de la femme. Le parcours de Médée à travers le mythe contraste avec la place de la femme dans certaines sociétés contemporaines. D'autant plus que les cultures et les traditions de plusieurs sociétés ont souvent confiné la femme à des rôles secondaires comme nous l'avons souligné précédemment. Même si la société contemporaine évolue au point de reconsidérer la place de la femme, l'image de la Médée contemporaine est une sorte d'icône relative aux luttes émancipatrices de la femme en général, parce que quel que soit le continent dans lequel les femmes se trouvent, elles vivent les mêmes problèmes. Par la révolte, le mythe de Médée semble attirer l'attention sur les divers mécanismes d'oppression qui mettent les femmes en marge de la société. Ce sont tous ces aspects qui vont de l'aliénation à la révolte de la femme que nous allons voir à travers cette interprétation du mythe de Médée qui traverse encore les âges.

⁴⁰⁹ Jean Anouilh, *op.cit.*, pp. 27-32.

1. L'acceptation et la soumission de la femme au foyer

Nous ne pouvons aborder le sujet épineux de la soumission de la femme sans donner au préalable son origine et sa signification profonde. Par tradition, la soumission de la femme vient de la société patriarcale qui, accorde une place primordiale à ce sujet. En effet, depuis la nuit des temps, il est souvent rappelé que la femme doit être soumise à son mari. La soumission et le respect à l'époux représentent un élément essentiel dans l'accomplissement du rôle de la femme au sein du foyer. Ainsi, la femme, par sa docilité, son humilité, son obéissance, sa tendresse et son regard attentionné à l'égard de son époux et de ses enfants est sensée apporter une cohésion parfaite au sein de la famille.

Dans la société d'antan, la soumission de la femme était perçue comme un rattachement de celle-ci à l'homme, un soutien à son époux. Elle était supposée assurer l'éducation des enfants, s'occuper de la famille et ceci en plus des tâches domestiques. L'homme, en retour, devait témoigner à celle-ci du respect et une grande attention à son égard. Malheureusement, ce rôle que jouait la femme au sein de la famille était souvent mal interprété. La société a réussi à faire croire que l'homme était supérieur à la femme, d'où la perte du sens premier de la soumission. Cette dernière a pris une tournure désastreuse puisque la société a donné tout naturellement la prééminence aux hommes et fait de la virilité un concept de supériorité. Elle a légitimé le statut inférieur qui est octroyé aux femmes.

Le mythe de la Médée contemporaine montre bien un pan de la condition difficile de la femme qui a délibérément choisi d'être soumise par amour en dépit de tous les risques et conséquences. En effet, à travers l'exemple de Médée, nous constatons que la femme, malgré les sacrifices et les efforts, demeure toujours un être en marge de la société parce que considérée comme une personne inférieure qui doit tout accepter sans rien dire. Loin de reconnaître la condition inférieure de la femme, de Médée, nous remarquons que de plus en plus l'autorité de l'homme, de Jason, est plutôt poussée à son paroxysme en pratiquant la loi du plus fort. Celui-ci abuse de son autorité en écrasant Médée. C'est ainsi que se définit la soumission de la femme à

travers notre corpus. Médée a tout abandonné pour son époux et pour qu'il y ait une bonne entente dans son foyer, elle a choisi de se soumettre et de se sacrifier au profit de Jason.

La soumission de Médée commence d'abord par l'acceptation de la culture de l'Autre absolu, pour emprunter l'expression de Simone de Beauvoir. Elle abandonne donc sa culture pour adopter celle de Jason. Elle oublie ainsi certaines de ses pratiques et coutumes. Mais Médée va plus loin car en plus, sans qu'on ne lui impose quoi que ce soit, elle se soumet à Jason au point de faire ce qu'elle ne pouvait pas accepter en tant que princesse. Elle choisit d'être en quelque sorte une victime pour Jason.

A Corinthe, bien qu'elle ait une servante, Médée joue pleinement son rôle d'épouse soumise. Elle s'occupe de ses enfants, de sa maison et fait elle-même le marché. Aussi s'arrange-t-elle à être une épouse vertueuse à l'égard de son mari et de la société corinthienne. Sa soumission à Jason l'amène à accepter que celui-ci ait d'autres aventures. N'ira-t-elle pas proposer de prendre une servante plus belle afin que Jason puisse la prendre comme amante? Tous les efforts de Médée se soldent par un échec car Jason ne la considère plus. Ses décisions ne comptent plus pour lui. Se considérant comme le chef de famille, c'est plutôt lui qui décide tout dans le foyer y compris l'avenir de Médée. Aussi ne voulant plus d'elle comme épouse, recommandera-t-il à celle-ci d'aller vivre à Athènes après leur séparation :

« Tu n'auras donc pas de souci à Athènes. Je serai en mesure de te venir en aide de façon très convenable. Transplantée dans un nouveau milieu, tu revivras et il sera enfin rendu justice à ta personnalité si remarquable et si inhabituelle.»⁴¹⁰

De ce passage, il ressort la volonté de Jason de vouloir dominer et prendre les décisions à la place de sa femme. Cette réflexion de Jason traduit en effet la manière dont certains hommes traitent leurs femmes au sein de leur couple. Cependant cette

⁴¹⁰ Willy Kyrklund, *op.cit*, p. 27. « Så du kommer inte att ha några bekymmer i athen. Mina möjligheter att bistå dig kommer att vara goda. I en ny miljö kommer du att blomma upp och din förträffliga och ovanliga personlighet kommer att komma till sin rätt. » p. 99.

position de Jason n'altère en rien la décision de Médée de se soumettre totalement à son mari. Bien au contraire, elle trouve le moyen de lui pardonner ses écarts de langage et d'attitude. Elle se rabaisse encore plus en lui demandant pardon afin de rester à ses côtés:

« Je n'ai pas été une mauvaise épouse. Je crois que plus d'une fois je t'ai été utile. Tu aurais pu épouser n'importe qui, une épouse ordinaire, mais ça n'aurait peut-être pas été tellement bien pour toi, après tout. [...] Et je te demande pardon, de tout cœur, je te demande pardon, si je me suis montrée mécontente. Ce n'était pas dans mon intention. On ne peut pas développer une part de soi, sans qu'il y ait une autre qui pâtisse ; Et j'ai choisi. Mais en choisissant ce n'était pas à moi que je pensais mais à toi, Jason, mon chéri, je te demande pardon. Je ne suis pas mécontente. Car voici ce que j'ai choisi, voici ce qui est devenu ma vie, toi et mes enfants. Ma vie. Tu ne peux, Jason, manquer de cœur à ce point que tu me prives de ma vie. Fais que je reste ici, laisse-moi rester à Corinthe. »⁴¹¹

Les propos de Médée ici traduisent clairement le caractère de la femme docile et soumise qui s'oublie afin de faire plaisir à son époux. Aussi lui demande-t-elle de la laisser auprès de ses enfants afin qu'elle puisse les accompagner chaque matin à l'école et elle ajoute :

« Je te prie de ceci, de me laisser aller au marché de Corinthe ; laisse moi le matin aller faire le marché. C'est si beau quand luit le soleil, et tous les gens sont gentils, tout le monde est gentil envers Médée. Donne-moi pour la cuisine un réfrigérateur, c'est pratique tu ne peux pas te

⁴¹¹ Ibid., pp. 36- 37. « Jag har inte varit en dålig hustru . Jag tror att du har haft nytta av mig mer än en gång. Du kunde ju ha gift dig med vemsomhelst , en alldeles vanlig kvinna, men det hade kanske inte varit så bra för dig trotsallt .[...] Och jag ber dig om förlåtelse, av mitt hjärta ber jag dig om förlåtelse, om jag har varit missnöjd. Det har int evarit min mening. Ingen del av människan kan ju utvecklas utan att någon annan der för trampas. Jag har valt min del. Och när jag valde var det inte mig jag tänkte på, utan dig. Jason, käre , jag ber dig om förlåtelse. Jad är inte missnöjd. Jag har valt detta, detta som blev mitt liv. Du och barnen. Mitt liv. Du kan inte vara så hjärtlös, Jason, att du tar ifrån mig mitt liv. Låt mig stanna här, låt mig stanna i Korinth.» pp. 110-111.

rendre compte, ça marche l'électricité. Laisse- moi réveiller les enfants le matin et surveiller qu'ils partent à temps à l'école. »⁴¹²

L'attitude de Médée correspond à celle de nombreuses femmes dont les soucis majeurs sont l'éducation des enfants et l'occupation des travaux ménagers quotidiens. Par peur de se retrouver seule, elle finit par s'avouer vaincue en acceptant son sort. Nous retrouvons ainsi l'humiliation constante que peut vivre une femme à travers le personnage de Médée. L'aliénation de Médée dépasse notre entendement car, non contente de se laisser humilier, elle voue un respect divin à Jason :

« Dieu resplendissant, permets, fais que je sois la petite Médée, ta petite Médée. Celle qui s'est réfugiée auprès de toi, qui croyait en toi. Tu ne me refuseras pas. Tu ne peux pas être aussi cruel [...] Je suis à genoux devant toi, je te baise la courroie de tes sandales, tu ne me vois pas ? As-tu perdu ouïe ? As-tu perdu le toucher ? Est-ce que tu es seulement une idole qui brille par hasard: »⁴¹³

Médée supplie Jason de rester à ses côtés. Elle veut tout accepter pourvu qu'il ne l'abandonne pas. L'acceptation et le choix de Médée d'être totalement soumise à son époux fini par la rendre méconnaissable et esclave de ce dernier. Non seulement elle perd le respect de son mari mais aussi sa dignité et son identité. Le personnage de Médée n'est pas le seul qui mette en scène la condition de la femme. Dans une perspective transculturelle, on retrouve ce schème de la soumission de Médée dans *Une si longue lettre* de Mariama Bâ.

En effet, celle-ci met en exergue la vie difficile d'une femme trahie qui accepte cependant de se soumettre à son mari malgré la douleur et la blessure atroce qu'elle endure. L'héroïne de Mariama Bâ, Ramatoulaye, est victime comme Médée de la

⁴¹² Ibid., 39. « Låt mig få gå på uppköp i Korinth! Låt ming få gå och handla mat på förmiddagen, det är så vackert när solen skiner och alla människor är snälla, alla är snällra mot Medea. Låt mig få ett kylskåp i köket, det är så praktiskt, du anar inte , det går med elektricitet. Låt mig få väcka barnen om morgonen och se till att de kommer i tid till skolan..» pp. 113-114.

⁴¹³ Id. « Låt mig, glänsande gud, låt mig få vara den lilla Medea, din lilla Medea hon som tydde sig till dig, hon som trodde på dig. Du kan icke neka mig, du kan icke vara så grym. [...] Jag ligger på knä för dig, jag kysser din sandalrem, märker du det icke? Har du ingen hörsel? Har du ingen känsel? Är du bara ett beläte? Är du bara ett tomt glänsande beläte?» p. 114.

trahison de son époux Modou qui, sans l'avertir, convole en secondes noces en dilapidant tous leurs biens communs. Malgré cette déception, elle reste attachée à cet homme qui a pourtant brisé une partie de sa vie. Quelle soumission et quel sacrifice n'a-t-elle pas consentis pour sauvegarder son couple? Ramatoulaye, la protagoniste, explique:

« Nos existences se côtoyaient. Nous connaissions les bouderies et les réconciliations de la vie conjugale. Nous subissions différemment les contraintes sociales et la pesanteur des mœurs. J'aimais Modou. Je composais avec les siens, je tolérais ses sœurs qui désertaient trop souvent leur foyer pour encombrer le mien. Elles se laissaient nourrir et choyer. Elles regardaient sans réagir leurs enfants danser sur mes fauteuils. Je tolérais les crachats glissés adroitement sur mes tapis. »⁴¹⁴

Ce passage montre les efforts de cette femme qui, comme Médée, acceptait l'impossible. Au nom de l'amour, elle supportait tout pour faire plaisir à son mari qu'elle aimait. Elle acceptait également la famille de ce dernier qui se permettait des attitudes déplacées dans son foyer. Cependant, malgré son niveau intellectuel et le comportement qu'elle adopte, elle n'est pas épargnée par ce mauvais traitement. Modou au nom de sa supériorité sur la femme se donne le droit de tout décider sans tenir compte de ce qu'elle pourrait penser.

Ramatoulaye endure la souffrance à cause de son époux qui ne se rend pas compte de la blessure perpétuelle qu'il lui inflige. Le constat qui se dégage à travers cet exemple est la dure réalité que vivent certaines femmes dans leur foyer. A force de se soumettre par elles-mêmes et de se laisser humilier, elles ont finalement une responsabilité dans leur statut de victime.

⁴¹⁴ Mariama Bâ, *une si longue lettre*, Le Serpent à Plumes, Paris, 2001, p. 44.

Elles deviennent donc sujettes à une domination totale de la part de leurs époux qui leur imposent tous leurs désirs sans même se soucier de ce qu'elles peuvent ressentir. L'essentiel pour eux, c'est qu'elles se taisent et acceptent la situation, leur condition de dominée. Bien souvent, certaines femmes apprennent les décisions prises par leurs maris bien plus tard et de surcroît par d'autres personnes. Cela montre que leur avis dans tous les cas, ne compte pas pour ces hommes. Ainsi de même que Médée apprend la nouvelle du mariage de Jason et de Créüse par d'autres personnes, l'héroïne *d'Une si longue lettre* se voit confirmer le remariage de son époux par les proches de ce dernier. D'ailleurs, cette dernière explique de façon minutieuse comment elle a appris la nouvelle pensant qu'il était arrivé un malheur à son époux :

« Et l'imam qui tenait enfin le fil conducteur, ne le lâcha plus. Il enchaîna, vite. Comme si les mots étaient des braises dans sa bouche : Oui, Modou fall, mais heureusement vivant pour toi, pour nous tous, Dieu merci. Il n'a fait qu'épouser une deuxième femme ce jour, nous venons de la mosquée du grand Dakar où a eu lieu le mariage. [...] Modou te remercie. Il dit que la fatalité décide des êtres et des choses : Dieu lui a destiné une deuxième femme, il n'y peut rien. Il te félicite pour votre quart de siècle de mariage où tu lui as donné tout le bonheur qu'une femme doit à son mari. Sa famille, en particulier moi, son frère aîné te remercions. Tu nous as vénéré. [...] tu es la première femme, une mère pour Modou, une amie pour Modou. »⁴¹⁵

Tel est le sort du personnage féminin Ramatoulaye et à travers elle, celui de nombreuses femmes africaines d'autrefois dont le quotidien était assujettissement, aliénation, trahison, humiliation. Les deux cas que nous avons choisis montrent l'exemple des femmes qui se sont laissées aliéner parce qu'elles ont fait le choix de se soumettre par amour.

Cependant cela n'est pas le cas pour d'autres à qui cette soumission est quasiment imposée. C'est le cas des femmes dans certaines sociétés africaines pour qui la soumission était un fait culturel.

⁴¹⁵ Ibid., p. 73.

Quoi qu'elles fassent, elles étaient obligées de se soumettre aveuglement pour ne pas avoir à décevoir leur famille. Malgré les défauts et la domination abusive de leurs maris, elles n'avaient pas intérêt à réagir mais bien au contraire, elles devaient tout accepter pour sauvegarder leur union. Pour ce faire, elles se plongeaient dans une soumission extrême et aveugle qui allait jusqu'à l'abnégation les conduisant à la servilité. Elles décidaient de tout subir sans laisser paraître le moindre signe de souffrance.

Ces femmes qui étaient sous influence sociale, conscientes de l'infériorité que la société et les hommes leur imposaient iniquement acceptaient leur triste sort. Elles étaient tellement conditionnées depuis leur plus tendre enfance à accepter leur assujettissement, qu'en fin de compte, elles finissaient par devenir aliénées. Elles s'oublaient au point de devenir des personnes autres. C'est ainsi qu'elles perdaient toute leur dignité en dépendant totalement des hommes. L'homme ne devait aucunement perdre la face devant sa femme dans la mesure où il devait être perçu comme le chef de famille.

A travers le mythe réactualisé de Médée, les écrivains tels Jahnn et Kyrklund présentent la condition déplorable de la femme africaine d'alors dans son foyer.⁴¹⁶ Ils dénoncent sa soumission aveugle en ce sens que celle-ci conduit toujours certaines femmes dans une situation qui leur est totalement nuisible à la longue. C'est-à-dire à l'aliénation de leur personnalité. Cela dit, les femmes pour supporter le joug des mépris, de l'oppression et l'arbitraire des hommes, se croyaient le plus souvent obligées de sacrifier leur liberté, leur ambition et même leur vie. Nous remarquons que dans certains cas, quel que soit le respect que certaines femmes vouaient à leurs époux, ils les considéraient comme inférieures en leur faisant subir toutes sortes d'épreuves. Car bien souvent, certains hommes ne voient que leur ego et leurs intérêts. La preuve en est que malgré la soumission et le rabaissement de Médée, Jason a préféré maintenir sa décision de la répudier pour en épouser une autre. Il en est de même de

⁴¹⁶ La perspective est imagologique puisqu'il s'agit du point de vue de deux écrivains occidentaux sur les conditions de vie de la femme africaine.

l'héroïne de Mariama Bâ qui, malgré l'acceptation de la coépouse qui a l'âge de sa fille, se retrouve toute seule avec ses douze enfants. Modou non content de lui imposer sa décision, déserte la maison conjugale pour s'installer chez sa deuxième épouse. Si par passivité la femme acceptait son triste sort, il n'en demeure pas moins qu'elle souffrait terriblement.

Le personnage de Médée traduit bien cette situation malheureuse que vivent aujourd'hui encore certaines femmes. Médée se retrouve dans toutes les cultures car le mythe dénonce les multiples aliénations telles que la résignation, le silence, la soumission dont certaines femmes sont encore victimes. Ce sont, là bien sûr, des exemples extrêmes des souffrances imposées aux femmes par une société qui se veut totalement machiste. Aussi est-il nécessaire de souligner qu'à ce problème vécu par les femmes au sein de leur foyer, s'ajoute également celui du mariage mixte. Cette autre difficulté qu'elle doit braver à tout prix, au risque de perdre leur époux.

2. L'instabilité du mariage mixte et la victimisation de la femme

L'un des problèmes majeurs que Jahnn, Kyrklund dénoncent à travers leur réécriture du mythe de Médée, est la question de l'instabilité du mariage mixte qui fait de la femme une victime. Ils montrent en effet les difficultés liées à l'union entre deux personnes de culture différente. Dans cette volonté de fonder une famille ni Jason le grec ni Médée l'africaine, la colque, la gitane avant de s'engager dans le mariage ne se posent de questions par rapport au fait qu'ils viennent de deux cultures différentes. Afin de concrétiser leur amour naissant, ils se jurent amour et fidélité. Leur seule préoccupation était de fuir pour éviter la colère du père de Médée. Mais malheureusement, toutes les bonnes résolutions prises au départ s'estompent dès que les habitants de Corinthe décident de s'opposer au choix de Jason.

D'ailleurs, si l'union de Médée et de Jason n'aboutit pas, c'est en partie à cause du poids des réactions extérieures. Auparavant, rien ne prévoyait qu'ils se sépareraient une fois arrivés à Corinthe. Bien au contraire, Médée se sentait en sécurité auprès de cet homme qui lui avait juré fidélité. Mais une fois à Corinthe, leur union génère un

conflit dans la communauté de Jason qui la rejette comme une instruse, une étrangère. De ce point de vue, l'union interracialisée entre Jason et Médée est génératrice de conflit et de tension. Dès lors, leur couple subit une pression au point où Jason abandonne de jour en jour sa couche sans faire attention à celle qu'il a choisie comme épouse. Cet abandon du lit conjugal crée ainsi des querelles à n'en plus finir. Du coup, tout ce qu'ils vivent est su par toute la communauté. D'ailleurs, nous constatons que dans la *Médée* de Kyrklund, c'est le chœur qui véhicule le fait que leur mariage ne tient plus qu'à un fil :

« Ça ne pouvait pas durer toujours. Ça fait six mois qu'ils ne couchent plus ensemble. »⁴¹⁷

A travers les propos du chœur, tout porte à croire qu'il est heureux de la situation qui s'impose à Médée et à Jason. Jason lui-même fait remarquer à Médée que leur union ne signifie plus rien:

« Notre mariage a plus que du plomb dans l'aile. Tu le sais, il y a longtemps qu'il est fichu. »⁴¹⁸

Médée devient la risée non seulement de Jason qui la repousse mais aussi des autres. A travers ce qui précède, il va sans dire que dans le couple mixte, l'un ou l'autre souffre de l'attitude négative des proches face à la différence de culture, de couleur ou de coutume qui creuse un fossé immense. Tant que les autres acceptent cette union malgré la différence qui peut exister, le couple vit tranquillement son amour.

⁴¹⁷ Willy Kyrklund, *op. cit.* p. 13. « K3: Det kunde ju inte gå. K1: Sedan ett halvår ligger de inte med varandra.» p. 84.

⁴¹⁸ Ibid., p. 23. « Vårt äktenskap är slut . Du vet det. Det har varit slut länge.

Mais quand le contraire se présente, les différences ressurgissent au point de créer des problèmes qui conduisent à la rupture du couple si bien sûr, la femme et l'homme ne sont pas assez forts pour surmonter les difficultés qui s'imposent à eux.

Dans le cas des deux héros, nous constatons que Jason n'a fait aucun effort pour imposer Médée aux siens. Aussi, les violences verbales et les discours aux teneurs racistes ont-ils contribué à l'instabilité du couple et à la dégradation de Médée. Cela dit, il faut souligner que dans ces conditions, la culture et les coutumes sont généralement le centre de l'incompréhension. Déjà dans la Médée d'Euripide, l'accent était mis sur ce point crucial alors que Médée dit : « Et voici le point capital : le prendra t-on bon ou mauvais ? »⁴¹⁹

Cette question, traduit toute l'incertitude qui existe dans le mariage qu'il soit mixte ou pas. D'ailleurs, il faut souligner que s'il y a instabilité à cause des proches, ce n'est pas seulement parce que l'autre vient d'ailleurs mais aussi et surtout parce qu'ils voient en cette relation, une honte et une injure à leur égard à cause de la différence. A cela, s'ajoute l'intolérance, la peur de l'autre. Ne dit-on pas souvent que l'enfer c'est les autres? On pourrait considérer de même que si les Corinthiens ne veulent pas de Médée, c'est bien parce qu'elle s'écarte de leur culture. Médée devient alors la victime de ces Corinthiens qui refusent de l'accepter au sein de leur communauté. On retrouve ce genre de situation de refus et de victimisation de la femme au sein du mariage mixte dans la société contemporaine. La conception que certaines personnes se font de cette union est toujours dégradante.

Nous constatons que dans les pièces de Kyrklund et de Jahnn, Médée est brimée parce qu'elle est Noire. Pour des raisons d'intolérance, il arrive qu'on impose à l'homme ou à la femme, une personne de la même communauté dans le but de perpétuer une tradition. Malheureusement, cette décision finit par créer non seulement des relations conflictuelles au sein du couple mais également la misère et l'abandon de la femme qui reste livrée à elle-même comme l'est Médée.

⁴¹⁹ Euripide, *Médée*, v 235- 236.

Cette situation similaire se retrouve dans les romans tels, *Un chant écarlate*⁴²⁰ de Mariama Bâ et *Juletane*⁴²¹ de Myriam Warner-Vieyra. En effet, dans *un Chant Ecarlate*, Mariama Bâ montre les difficultés du mariage entre une femme européenne et un homme africain. Mireille, la fille d'un diplomate français, convole en noces avec Ousmane, le fils d'une pauvre famille musulmane sénégalaise. L'arrivée de Mireille au Sénégal crée un conflit dans la famille africaine qui ne l'accepte pas. Pour éloigner Mireille de Ousmane, la mère de celui-ci lui propose une seconde femme. Quand Ousmane l'épouse, Mireille est tellement déçue et malheureuse qu'elle sombre dans une dépression.

De même, dans *Juletane*, le personnage éponyme qui rêvait d'un bonheur simple, suit son mari en Afrique. Mais celle-ci sera déçue également par l'accueil que lui réservent les parents de ce dernier. Lorsque l'héroïne découvre que son cher époux sur lequel elle a fondé tout son espoir est polygame, elle se laisse aller à la dépression. Du rêve au cauchemar, Warner dévide l'itinéraire douloureux d'une désillusion patente. Rejetée sur les rives de l'étrangeté, littéralement aliénée, Juletane se heurte à la vindicte de la dernière co-épouse. Elle se découvre autre dans le regard acerbe des femmes de la maisonnée qui lui dénie son identité. Il va sans dire qu'après tant de stratagèmes et d'hostilité de la part des proches et de la communauté, c'est forcément une instabilité qui aboutit à la rupture, à l'abandon et au divorce. Force est de constater que de nombreux mariages mixtes conduisent à un échec.

Ces deux romancières mettent en évidence la difficulté que rencontrent les femmes au sein du mariage mixte ou interracial. Elles révèlent ainsi à la fois l'injustice envers les femmes dans les mariages mixtes et leurs stratégies de résistances. Ainsi, malgré la menace de la folie, ces femmes ne cessent de lutter contre l'aliénation, l'isolement, l'enfermement et le désespoir dont elles sont victimes. Les femmes que nous avons citées en exemple représentent des Médée modernes qui vivent les dures réalités du mariage interracial à travers le monde. Les raisons sont sensiblement les

⁴²⁰ Mariama Bâ, *Un Chant Ecarlate*, Dakar, Les Nouvelles Editions Africaines, 1981.

⁴²¹ Myriam Warner- Vieyra, *Juletane*, Paris- Dakar, Présence Africaine, 1982.

mêmes: la non acceptation des différences, le manque de conviction sont les causes de l'échec marital.

Cependant, il est nécessaire de souligner que tous les couples mixtes ne sont pas voués à l'échec. Il y a bien ceux qui réussissent en arrivant à résister aux intempéries grâce à la volonté ferme des conjoints de réussir leur ménage.

Toutes ces difficultés que les femmes rencontrent ont contribué à leur faire prendre conscience et à faire face au défi en vue du changement de leur statut misérable. C'est ce qui nous amène à évoquer la révolte de la femme à travers la figure de Médée.

3. Médée et la révolte de la femme contemporaine

Les répercussions sur les femmes victimes de servitude, de soumission aveugle, d'aliénation puis d'abandon ne sont jamais anodines. C'est toujours une personne entière qui est ébranlée, blessée dans son amour propre. En fin de compte, c'est une remise en question totale et surtout une prise de conscience qui s'ensuivent. Dans ce cas précis, deux choix s'offrent à elles : soit les femmes choisissent la résignation en faisant fi de leur souffrance et en continuant de subir leur triste sort de peur de perdre leur mari, soit elles décident d'organiser la révolte. La seconde alternative leur permet non seulement de sortir de leur situation médiocre mais aussi de dénoncer les tares de la société qui les prédispose au rabaissement.

Ainsi, les écrivains contemporains tels Jean Anouilh, Kyrklund, Jahn relèvent-ils à travers leurs écrits, la figure de la femme révoltée. En effet, le mythe de Médée prend chez ces auteurs, le visage de la femme victime qui se révolte contrairement à la version de Sénèque et bien d'autres qui montrent plutôt l'aspect de la femme fatale, magicienne et bourreau. Cela dit, ce mythe de Médée très ancien qui pourtant reste toujours d'actualité, présente dans son personnage, une femme qui se révolte après s'être entièrement soumise à son mari en restant obéissante et en acceptant de se rabaisser volontairement. Cet acte de soumission lui causera du tort puisqu'il l'ampute

de ses droits et de la liberté d'être elle-même. Ainsi, quand elle se rend compte que tous ses sacrifices pour la bonne marche de son couple restent vains, et que malgré tout, elle est sujette à l'abandon, l'humiliation voire à la répudiation, elle décide de réagir. Le but de cette réaction est de contre-attaquer cette discrimination dont elle est victime.

A travers cette révolte soudaine, c'est sa situation de femme victime qu'elle cherche à défendre et au delà, celle de toutes les femmes du monde. Elle veut désormais échapper aux contraintes qui l'asservissent. Son souhait est de prendre en main sa situation de femme restée longtemps sous le joug de l'humiliation de Jason et de Créon. Elle s'insurge ainsi contre l'égoïsme masculin qui ne pense seulement qu'à son bien être et son intérêt. La révolte reste le moyen ultime pour exprimer son indignation contre ces hommes. Chez Jean Anouilh, par exemple, cette révolte se traduit par un mépris de soi et un regret total. En effet, notre héroïne méprise sa dépendance vis-à-vis de Jason. Cela se justifie par le discours qu'elle tient à sa nourrice :

« Qu'avait-il fait de moi, nourrice, avec ses grandes mains chaudes ? Il a suffi qu'il entre au palais de mon père et qu'il en pose une sur moi. Dix ans sont passés et la main de Jason me lâche. Je me retrouve. Ai-je rêvé ? C'est moi. C'est Médée ! Ce n'est plus cette femme attachée à l'odeur d'un homme, Cette chienne couchée qui attend. Honte ! Honte ! [...] Je l'attendais tout le jour, les jambes ouvertes, amputée... Humblement, ce morceau de moi qu'il pouvait donner et reprendre, ce milieu de mon ventre, qui était à lui. Il fallait que je lui obéisse et que je lui souris et que je me pare pour lui plaire puisqu'il me quittait chaque matin m'emportant, trop heureuse qu'il revienne le soir et me rende à moi-même. »⁴²²

⁴²² Jean Anouilh, *op. cit.*, p. 363.

Les plaintes de Médée traduisent son indignation totale, sa révolte face à sa dépendance à Jason. Elle regrette de lui avoir donné une si grande place dans sa vie. Cette colère la pousse à se considérer comme une « *chiienne* ». La dureté de ses propos envers elle-même montre bien son autoflagellation. D'ailleurs les mots " Honte! Honte!" Caractérisent cette humiliation et le mépris qu'elle a d'elle-même. Ainsi, demande t-elle à son aïeul : « *pourquoi l'a t-il faite amputée* »⁴²³ Et elle termine comme pour insister sur son triste sort, sa condition de femme :

« Pourquoi m'as- tu faite une fille ? Pourquoi ses seins, cette faiblesse, cette plaie ouverte au milieu de moi ? N'aurait-il pas été beau le garçon Médée ? N'aurait-il pas été fort ? Le corps dur comme la pierre, fait pour prendre et partir après, ferme, intact, entier lui? »⁴²⁴

Bien évidemment, elle aurait voulu être un homme pour ne pas avoir à vivre cette discrimination faite aux femmes, pour ne pas vivre le sort des femmes désabusées qui ne se retrouvent qu'à travers l'homme. Médée aurait aimé être forte comme les hommes plutôt que d'être "un sexe faible" né pour se soumettre aveuglement pour finalement être rejeté comme un objet. "Cette plaie ouverte au milieu d'elle" dont elle parle est aussi la caractérisation de sa faiblesse et de son désarroi. Ces propos grossiers de Médée attestent sa frustration :

« Femme ! Femme ! Chienne ! Chair faite d'un peu de bout et d'une côte d'homme ! Morceau d'homme ! Putain ! »⁴²⁵

Le simple fait que la femme soit sortie de la « côte d'un homme » fait qu'elle est présentée comme subordonnée à celui-ci. Cette relation de la femme à l'homme depuis la création du monde montre tout aussi bien pourquoi elle est considérée comme un être inférieur. Médée se révolte parce qu'elle regrette d'être un morceau de l'homme. Elle ne supporte pas non plus le fait d'être mutilée et représentée aux yeux de l'homme comme une femme objet, une subalterne, une victime.

⁴²³ Id., p. 363.

⁴²⁴ Ibid., p. 364.

⁴²⁵ Id., p. 364.

Aussi Oparre (Médée) de Maxwell Anderson souhaite dans sa révolte contre l'attitude des hommes, que toutes les femmes tournent en dérision leur amour afin de ne pas souffrir, mais aussi parce ces derniers ne méritent pas qu'elles souffrent pour eux. A ce sujet elle dit :

« Pourquoi ce corps né de la poussière s'est-il accroché à mon image? Que ce jour soit maudit, ce jour où un(e) amant(e) a pris un amant pour modeler ce visage qui me dévisage sans voir mon agonie. Il regarde vers le ciel, pleure et ne trouvera jamais le repos de l'âme. Que toutes les femmes qui ont vu le jour tournent en dérision l'amour d'un homme, qu'elles ne lui apportent pas d'intérêt, qu'elles acceptent la chaleur animale que les hommes peuvent leur procurer et qu'elles se laissent aller à la moquerie.»⁴²⁶

Oparre s'insurge ici contre la conduite des hommes qui se comportent d'une manière lâche avec les femmes. Elle souhaite que les femmes n'accordent aucune importance à ceux-ci dans la mesure où ils ne pensent pas à la souffrance qu'ils leur causent. C'est le moyen que Oparre a trouvé pour se révolter contre la gent masculine. Aussi, dans sa prise de conscience qui conduit à la révolte, la Médée de Kyrklund se demande comment elle a pu arriver à ce stade de sa vie :

« Comment cela s'est-il fait ? Comment t'ai-je laissé ? Comment ai-je pu oublier, moi Médée, qui je suis?... D'avoir oublié à ce point, à ce point m'être effacée moi-même. Gentiment j'allais au marché et je faisais le ménage de ta demeure [...] Je t'ai laissé resplendir, grand Jason... Je t'ai laissé me piétiner, je t'ai laissé oublier qui je suis, et finalement j'ai oublié moi-même qui je suis... Qui je suis.»⁴²⁷

⁴²⁶ Maxwell Anderson, *The wingless victory*, acte 3, scène 1, p. 117.

« Why was this body gathered out of dust and bitten to my image ? Let that day be evil when a lover took a lover to mould the face that stares up blind from my agony ! Stares up and cries, and will not be still! Let all women born take a man's love with laughter, and leave it; take the coil of animals they give, and rise in mockery.»

⁴²⁷ Willy Kyrklund, *op.cit.*, pp. 33. « Hur har detta gått till?, hur har jag låtit dig... hur har jag glömt ... Hur har jag glömt vem jag är- jag, Medea! Så till den grad har jag glömt , så till den grad har jag plånat ut mig själv... Jag har gått här snällt och gjort uppköp till middagen, jag har skött ditt hus jag har låtit dig glänsa, store Jason, jag har låtit dig trampa ned mig, plåna ut mig, jag har låtit dig glömma vem jag är, och till slut har jag själv glömt vem jag är , vem jag är!» pp. 105-106.

Les propos de Médée attestent de son refus d'accepter toute humiliation comme par le passé. Elle veut montrer à tous, ce dont elle peut être capable. C'est l'image d'une femme forte, décidée à tout mettre en œuvre pour retrouver sa dignité en sortant de la passivité et de la soumission. Comme chez Euripide, la Médée contemporaine s'insurge contre la supériorité masculine en tournant son autorité suprême en dérision. D'une part, elle lutte contre sa répudiation après plusieurs années vécues auprès de son époux et d'autre part, elle attire l'attention de toutes les femmes qui vivent ces situations tragiques dans leur foyer afin que celles-ci ne s'abandonnent pas à leur triste sort.

Elle dénonce ainsi la situation féminine désastreuse. Elle tente de faire prendre conscience à la multitude de femmes qui souffrent aujourd'hui encore de la domination masculine. Bien évidemment, le but premier de la révolte de Médée est sa libération de l'aliénation dans laquelle elle se trouve et au delà, celle de toutes les femmes qui subissent la frustration quotidienne et qui restent malgré tout sous l'influence de la société qui érige l'homme en maître et seigneur.

De la Médée soumise aveuglement par amour, elle passe au statut de la femme révoltée qui tient tête à Jason jusqu'à ce que celui-ci comprenne sa blessure et son indignation. Elle est nourrie par une force nouvelle tant et si bien qu'elle laisse éclore sa révolte tant étouffée. Médée par sa révolte, entend mettre un terme à sa condition difficile de femme trahie et humiliées par son époux. Elle incarne de ce fait le symbole des femmes révoltées.

De nos jours, on pourrait trouver dans certaines femmes, une Médée révoltée qui veut sortir du cycle infernal auquel elle est confrontée chaque jour. Mais contrairement à Médée qui se révolte après plusieurs compromis, nous nous rendons compte que d'autres femmes prennent des décisions radicales plus tôt pour ne pas avoir à souffrir. Tel est le cas de Aïssata dans *Une si longue lettre* qui se révolte tout en préférant une rupture radicale d'avec son mari qui, sous la pression de sa famille, a contracté un second mariage. En effet, cette dernière dans un sursaut d'orgueil, explique à son mari

la cause de son départ :

«Les princes dominant leurs sentiments pour honorer leurs devoirs. Les « autres » courbent leur nuque et acceptent en silence un sort qui les brime. Voilà schématiquement, le règlement intérieur de notre société avec ses clivages insensés. Je ne m’y soumettrai point. Au bonheur qui fut nôtre, je ne peux substituer celui que tu me proposes aujourd’hui. Tu veux dissocier l’Amour tout court et l’amour physique. Je te rétorque que la communion charnelle ne peut être sans l’acceptation du cœur, si minime soit-elle.

Si tu peux procréer sans aimer, rien que pour assouvir l’orgueil d’une mère déclinante, je te trouve vil. Dès lors, tu dégringoles de l’échelon supérieur, de la respectabilité où je t’ai toujours hissé. Ton raisonnement qui scinde est inadmissible : d’un côté moi, « ta vie, ton amour, ton choix », de l’autre, « la petite Nabou, à supporter par devoir.

Mawdo, l’homme est une grandeur et une animalité confondues. Aucun geste de sa part n’est de pur idéal. Aucun geste de sa part n’est de pure bestialité. Je me dépouille de ton amour, de ton nom. Vêtue du seul habit valable de la dignité, je poursuis ma route. Adieu.»⁴²⁸

Pour ne pas perdre sa dignité comme elle le souligne, Aïssata préfère se séparer de son époux qu’elle aime pourtant. Ses réflexions incarnent la révolte de la femme qui refuse de se conformer aveuglement aux règles d’une société phallocratique qui tend à excuser tous les désirs du mâle. Elle refuse d’être victime de la polygamie et s’exile aux Etats-Unis où elle se sent capable de vivre librement. Sur ce point, remarquons que cette femme choisit une lutte ouverte, sans concession d’une acceptation partielle de la condition féminine qui ne ferait qu’agrandir sa souffrance et sa dégradation vis-à-vis de l’homme.

Ces exemples montrent la volonté de la femme à s’assumer et à prendre en main sa destinée plutôt que de se morfondre sur son sort. Elle refuse désormais d’accepter l’inacceptable comme le fait Ramatoulaye, l’héroïne de Mariama Bâ.

⁴²⁸ Mariama Bâ, *op.cit.*, p. 67.

Cette dernière, bien que consciente de la lutte sans merci qu'une femme livre chaque instant dans son couple, accepte de rester auprès de son époux qui lui a fait pourtant les pires affronts. L'absence de révolte de sa part doit être interprétée comme l'expression de sa peur : La crainte de rester toute seule avec de nombreux enfants sous la main. En témoignage, cette interrogation de Ramatoulaye à son amie :

« Partir ? Recommencer à zéro, après avoir vécu vingt années avec un homme ? Après avoir mise au monde douze enfants ? Avais-je la force pour supporter seule le poids de cette responsabilité à la fois morale et matérielle ? »⁴²⁹

Cet exemple explique le sort de ces femmes qui préfèrent se taire alors qu'elles vivent la servitude et la discrimination. Ceci peut être dû au fait qu'elles n'ont pas suffisamment confiance en elles pour affronter seules la vie. Il faut souligner cependant que l'obstination des femmes qui ont le courage de se révolter s'explique par leur volonté de mettre fin à un système qui les contraint à accepter leur servitude. C'est en cela que la révolte de Médée est louable et qu'elle ne doit pas se voir uniquement sur le plan du combat d'une femme victime. Elle doit interpeller certains sur les mécanismes d'oppression que la société a mis en place pour rabaisser la femme. Aussi pensons-nous que la modernisation du mythe de Médée se perçoit dans l'image d'une femme responsable, libre, engagée au plan politique et social. Ce faisant, Médée s'insurge contre le pouvoir dictatorial de Créon. Ainsi, en éliminant le roi et en détruisant tous ceux qui sont susceptibles de régner après lui, Médée manifeste son dégoût et sa révolte contre les principes sociaux de Corinthe. La dimension politique du mythe induit une lutte contre les structures patriarcales de la société. L'attitude de Médée dénote d'une révolte radicale. Vu sous cet angle, cette révolte prend une autre dimension c'est-à-dire, celle de la dénonciation.

⁴²⁹ Ibid., p. 78.

La remarque que nous faisons est qu'en chaque femme, se trouve une Médée, soucieuse de son sort et partant, de l'égalité entre l'homme et la femme au sein de la société. Si chez Sénèque, la révolte de Médée est considérée comme l'expression la barbarie d'une femme en furie, chez les auteurs modernes tels Kyrklund, Jahnn, Jean Anouilh, etc. au contraire, elle caractérise la lutte de la femme dans un contexte purement conjugal, social voire politique. A ce propos, Duarte Mimoso Ruiz a dit:

« La révolte de Médée se situe chez les modernes, dans un contexte social où apparaît une évolution des mœurs et où la liberté sexuelle de l'homme et de la femme s'affirme de part et d'autre avec autant de force. Le problème des enfants et de la famille tend à passer au deuxième plan, au profit des considérations sur le couple. »⁴³⁰

Il ressort de ces propos, une révolte de la femme qui souhaite que la société lui accorde autant que l'homme, une importance. Ainsi, son rôle de femme que ce soit dans le foyer ou dans la société ne doit pas être seulement vu sous un angle de dominant / dominé. Bien au contraire, il doit consister en une complémentarité puisque la femme tient une place importante auprès de son époux et peut au même titre que l'homme s'assumer et prendre part aux décisions du couple et de la société. D'où les luttes incessantes pour sa réhabilitation.

4. Médée et la lutte émancipatrice

Le mythe de Médée chez les écrivains contemporains se traduit par la lutte contre la condition de la femme subalterne. Médée se sentant opprimée à plusieurs niveaux, parce que membre d'une société fondée sur l'exploitation crie son désespoir aux yeux de la société corinthienne. Sa révolte et ses plaintes perpétuelles sont non seulement la dénonciation d'un système qui aliène les femmes mais également une manière d'arracher sa liberté et sa dignité perdues. En effet, ne supportant plus la conduite de Jason, elle lance un message pour ne plus que les femmes se laissent aller à la servitude. C'est en cela que son cri de cœur montre clairement sa prise de conscience.

⁴³⁰ Duarte Mimoso Ruiz, *op.cit.*, p. 170.

De la femme bafouée et humiliée, elle essaie de lutter pour retrouver son identité féminine. Même si pour y arriver elle commet l'irréparable, il n'en demeure pas moins qu'elle réprime les exactions de la gent masculine. En effet, par son acte, Médée brise en quelque sorte, l'obstacle principal qui pousse l'homme à vouloir toujours commander la femme en la maintenant sous tutelle. En est-il de même de l'ordre traditionnel, « *le machisme ordinaire* » patriarcal, qui confirme la position dominante de l'homme au point où il s'octroie des droits en légitimant son pouvoir de commander la femme. Le constat qui se fait après de tels comportements est que la vie des femmes n'est pas de tout repos au sein de la société. Il est bien connu qu'elles subissent l'attitude machiste de certains hommes qui persistent depuis des siècles même si cette situation tend à s'améliorer depuis quelques années.

Même si actuellement la société est engagée dans un phénomène dynamique de l'émancipation, le fait est que dans certaines sociétés, le rôle des femmes consiste à rester à la maison et à s'occuper toujours des tâches domestiques. Cette discrimination envers les femmes trouve ses racines dans une agressivité et dans une tendance à la domination. Certaines femmes ont décidé de se battre afin de sortir de leur tanière. C'est en cela que la décision de Médée de retrouver son identité de femme, doit être considérée comme une arme permettant à la femme qui souffre à prendre conscience tout en combattant les injustices sociales dont elle est victime : Les propos que tient Médée ici sont symptomatiques :

« Je t'ai laissé me piétiner, je t'ai laissé oublier qui je suis [...]. Mais je vais vous en faire ressouvenir, vous le remettre dans la mémoire... Je vous réveillerai de votre oubli, et vous n'oublierez plus, personne ne va plus oublier qui je suis ! Vous ne l'oublierez plus, attendez donc ! Et de ce jour, Jason, nous allons le voir ton fameux sang-froid, et le lendemain nous allons le voir véritablement, et tous les jours qui suivront nous allons le voir, tous les jours quand tes larmes étoufferont tes larmes. »⁴³¹

⁴³¹ Willy Kyrklund, *op. cit.*, p. 28.

Médée veut montrer à Jason et aux siens qu'elle n'est plus prête à se laisser faire comme par le passé. Désormais, elle veut que tout le monde se rende compte de ce qu'elle est capable de faire. Par amour elle a accepté une situation que jamais elle ne l'aurait faite. Elle souhaite vraiment sortir de l'état d'infériorité et de marginalisation dans lequel on veut la maintenir à tout prix. Médée ne veut plus que cette perte d'identité fasse d'elle une victime potentielle du pouvoir masculin. Etant donné que la femme est considérée comme le sexe dit faible et l'homme le sexe dit fort, dans l'esprit de tous, on finit par se convaincre de l'infériorité de celle-ci. Aussi, cette considération négative est-elle mise en exergue par Simone de Beauvoir dans le deuxième sexe :

« Quand un individu ou un groupe d'individu est maintenu en situation d'infériorité, le fait est qu'il est inférieur; mais c'est sur la portée du mot être qu'il faudrait s'entendre; la mauvaise foi consiste à lui donner une valeur substantielle alors qu'il a le sens dynamique hégélien: être c'est être devenu, c'est avoir été fait tel qu'on se manifeste; oui les femmes dans l'ensemble sont aujourd'hui inférieurs aux hommes, c'est-à-dire que leur situation leur ouvre de moindres possibilités: le problème c'est de savoir si cet état de chose doit se perpétuer. »⁴³²

Ces propos traduisent bien que certaines femmes se sentent inférieures aux hommes tout simplement parce que c'est l'image que la société a bien voulu qu'elles adoptent. En leur faisant croire que leur place ne peut-être qu'à la maison et que leur devoir est de s'occuper des tâches domestiques, elles ont fini par le croire alors qu'elles dégagent de grandes potentialités. Mieux, la femme est considérée non pas comme un être au sens hégélien, c'est-à-dire sujet de son devenir, autour d'un devenir dynamique mais plutôt comme un être substantiel. De l'être passif qu'elle a été et qu'elle est, elle aspire à être un être actif. Mais la question qui se pose après cette discrimination légendaire est de savoir s'il est nécessaire qu'elles restent dans cette situation sans rien faire ?

⁴³² Simone de Beauvoir, *op. cit.* p. 24.

C'est sans doute pour sortir de cette situation de marginalité nourrie et encouragée par le système social qu'elles luttent pour avoir une possibilité d'épanouissement et de dignité. Ainsi, l'action posée par Médée peut être un exemple pour toutes les femmes du monde. C'est un signal de solidarité qu'elle lance pour ne plus que les femmes quelle que soit leur origine, continuent à souffrir sous le joug des hommes et de la société. D'ailleurs il faut reconnaître qu'une lutte ne profite pas seulement à celui ou à celle qui la mène; bien au contraire, elle sert toujours d'exemple à ceux qui ont peur et qui n'osent pas. C'est en ce sens qu'Awa Thiam a pu dire :

« Quand une négresse manifeste concrètement sa solidarité avec des femmes d'autres races, il ne s'agit point contrairement à ce que certains nègres traditionalistes pensent et soutiennent d'un mimétisme de pratique, mais d'une conviction profonde. Sur ce point, toute allusion à un phénomène d'imitation ne traduirait qu'une non saisie politique objective de la dimension de la condition féminine ou une volonté systématique de diviser les femmes. La solidarité entre femmes doit être comprise, abstraction faite à toute considération raciale ou de classe, en ce sens que noires, jaunes, blanches, bourgeoises travailleuses ou non, prolétaire ou « lumpen-prolétaire », toutes les femmes sont exploitées par un système patriarcal. »⁴³³

Il ressort de ces propos que la solidarité féminine est importante et nécessaire pour l'émancipation de la femme. Par conséquent, toute lutte pour l'amélioration de la situation de la femme doit être l'affaire de toutes, quelles que soient leurs origines. C'est en unissant leur force que les femmes réussiront ce combat. Comme Médée hier, les femmes d'aujourd'hui refusent qu'on les marginalise ou qu'on les traite comme des êtres inférieurs. Elles se rendent compte de plus en plus qu'elles n'ont pas à s'avouer vaincues par ces préjugés et cette altérité dont elles sont victimes. D'ailleurs étant donné que chaque être naît avec ses forces et ses faiblesses, l'homme et la femme ont les mêmes capacités intellectuelles et morales. Comme Médée, certaines femmes décidées de s'affirmer disent non à cette situation d'infériorité en clamant leur indépendance et leur épanouissement.

⁴³³ Awa Thiam, *La parole aux négresses*, Paris, Denoël, 1978, pp. 182-183.

L'émancipation féminine de Médée apparaît dès lors comme un véritable mouvement de libération. Elle se rend compte que les images qui étaient étroitement associées aux femmes ont évolué avec la société. Si la société évolue, il n'en demeure pas moins que les pratiques anciennes changent. C'est pour cette raison que les femmes luttent afin d'avoir droit à la parole dans la société et prendre part elles aussi aux résolutions prises au sein de leur couple. Cette volonté farouche de s'insurger contre une société peu respectueuse des femmes consiste à rompre avec une certaine soumission et l'inégalité obscurantiste de la société patriarcale qui refuse que les femmes s'assument véritablement. La vraie valeur de la femme, du fait qu'elle n'existe pas pour elle-même, est dans sa reconnaissance acquise chez l'homme. Ainsi, la condition de la femme pourrait s'inscrire dans la condition humaine. Comme la Médée contemporaine, les femmes doivent garder une attitude résolue et ferme afin d'atteindre leur but.

5. Conclusion partielle

A travers la réactualisation du mythe de Médée, les écrivains contemporains mettent l'accent sur la complexité des rapports entre l'homme et la femme et la condition de la femme africaine ou gitane dans la société. En effet, avec eux, Médée s'insurge non seulement contre l'infidélité et la trahison de son mari mais également contre le système social. Elle refuse de se plier aux exigences de cette société qui cherche à tout prix à reléguer la femme au second plan par des lois qui ne font que lui montrer qu'elle est un être inférieur. Elle dévoile à travers son cri d'alarme l'image de la femme victime de l'injustice sociale et met ainsi en question la vision selon laquelle celle-ci doit être privée de paroles et de tous droits. Médée conteste les caprices de son époux qui veut prendre toutes les décisions à sa place. Ne supportant plus l'injustice et l'égoïsme de Jason, elle recherche la dignité et la légalité au même titre que les hommes. A travers sa révolte, elle compte faire prendre conscience à toutes celles qui sont opprimées et bafouées en détruisant bien sûr les préjugés d'une société qui veut que la femme soit toujours la subordonnée de l'homme. Aussi, faut-il dire que par cette révolte, cette colque entend prouver que la femme est capable de sortir de sa

tanière et qu'elle peut aussi bien avoir une place dans cette société qui la rabaisse. On pourrait dire par ses actes qu'elle est un être révolté qui a l'audace de critiquer les maux de la société et réclamer ses droits bafoués. La *Médée* de l'allemande Christa Wolf est un exemple palpable de la femme odacieuse qui refuse la domination. D'ailleurs les propos qu'elle tient le soulignent bien :

« Je ne suis plus une jeune femme, mais je suis encore sauvage, c'est ce que disent les corinthiens, pour eux, une femme est sauvage quand elle n'en fait qu'à sa tête. Les femmes des corinthiens me font l'effet d'être des animaux domestiques, bien apprivoisés. [...]. Je n'ai pas quitté la Colchide pour me faire toute petite ici. »⁴³⁴

Force est de constater que plus qu'une révolte contre la condition humiliante de la femme au sein de la société, la révolte de notre héroïne est celle contre un pouvoir dictateur qui s'arroge tous les droits.

⁴³⁴ Christa Wolf, *Médée*, Paris, Editions Stock, 2001, pp. 21-22. Titre Original, *Medea-Stimmen* : Luchterhand Literaturverlag, 1997.

Christa Wolf est une féministe chevronnée et cette conviction rejailie sur son personnage Médée qui est fondamentalement une femme révolté, une féministe et une marciiste.

CHAPITRE II : Mécanisme d'exclusion sociale : Médée et la problématique du rapport aux autres

S'il y a un sujet qui soulève actuellement des polémiques dans nos sociétés, c'est bien la question de l'identité et du rapport à l'autre. Signalons que l'identité est d'abord conçue comme mêmeté elle implique un sens numérique. Deux occurrences d'une même chose désignée par un nom invariant ne constituent pas deux choses différentes mais une seule et même chose. L'identité est un trait des repères culturels, psychologique, mémoriel qui définissent une collectivité, un individu, une nation.

Plusieurs disciplines telles la psychologie, la sociologie, la philosophie et la littérature se sont intéressées à la question de l'identité. Tous sont unanimes du fait que l'individu n'est pas quelque chose de figé, d'immuable. Nous retiendrons la définition de Paul Ricoeur qui élucidera mieux nos propos. En effet, Paul Ricoeur distingue deux significations majeures de l'identité. D'une part, l'identité au sens d'idem qui « déploie une hiérarchie de significations et dont la permanence dans le temps constitue le degré le plus élevé, à quoi s'oppose, le différent, au sens de changeant, variable »⁴³⁵ D'autre part, Ricoeur distingue l'identité ipse, c'est-à-dire, celle de l'autre que soi. Selon Ricoeur, cette identité « met en jeu une dialectique complémentaire de celle de l'ipséité et de la mêmeté à savoir la dialectique du soi et de l'autre que soi »⁴³⁶

Dans la perspective de Ricoeur, l'ipséité du soi (soi-même) doit impliquer l'altérité à un degré si fort qu'on ne peut concevoir l'une sans l'autre, l'une supposant l'autre. L'identité signifie ici unicité et dont le contraire est pluricité, diversité.⁴³⁷ Si l'identité dénote l'unité et la compréhension. L'altérité, elle, convoque la différence et la diversité. Elle renvoie dans ce cas, au caractère de ce qui est autre et s'oppose en

⁴³⁵ Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990. pp. 12-13.

⁴³⁶ Ibid., *op.cit.*, pp. 14-15.

⁴³⁷ Paul Ricoeur, « L'identité narrative. » in *Esprit*, n°7-8, Juillet - Août 1998, pp. 95-314.

cela à l'identité. Longtemps réservé aux philosophes, ce concept gagne de plus en plus la littérature pour distinguer l'autre et son identité.

Ainsi, l'altérité, peut-elle être source de peur ou de fascination. L'exemple de l'exotisme occidental pour les terres lointaines inconnues et imaginaires l'atteste. Mais très souvent, l'Autre au lieu de fasciner, parce que considéré comme étranger, « barbare »⁴³⁸ est plutôt source de rejet et d'exclusion. De ce point de vue, l'Autre ou l'Altérité est considéré *a priori* comme l'adversité même, sécrétant ainsi toujours plus de peur, plus d'insécurité que de confiance. Cette peur favorise des comportements de repli identitaire, ce qui rend difficile, voire complexe le rapport à l'Autre. La cohabitation avec l'étranger peut même entraîner une profusion d'actes de violence et d'exclusion due à un phénomène xénophobe et raciste due à la méconnaissance.

D'ailleurs, aucune société ne peut se prévaloir d'être épargnée par ces maux qui minent sérieusement la planète. Nul ne peut se vanter d'être préservé de cette dérive. Toutes les sociétés connaissent ces mouvements, plus ou moins importants qui diffusent une idéologie raciste et qui affichent leur mépris voire leur haine pour tous ceux qui sont différents. A la vue de ce qui est différent, se dressent des actes de xénophobie et du racisme. Ces deux thèmes à savoir la xénophobie et le racisme sont si récurrents que nous ne saurions les aborder sans au préalable leur donner une définition même si de nombreux ouvrages traitent de ce phénomène qui prend de plus en plus de l'ampleur dans les sociétés actuelles. La notion de xénophobie s'apparente à celle d'ethnocentrisme, attitude secrétée par le sentiment de méfiance voire de crainte qu'éprouvent les autochtones à l'égard des « colons » et des personnes étrangères au groupe d'appartenance. Stricte sensu, la xénophobie est l'hostilité à ce qui est étranger, la phobie de l'étranger, ce qui s'exprime dans ce propos de M Wiewiorka :

⁴³⁸ Chez les Grecs, le « barbare » désignait l'étranger, celui dont les habitudes, les coutumes, la langue étaient différentes de celles de la culture hellénique.

« Ce concept se réfère aujourd'hui à une attitude latente de refus de l'étranger, qui peut se manifester dans un rejet de l'étranger et une politique de compartimentage des espaces de vie.»⁴³⁹

La xénophobie est une construction idéologique fondée sur le rejet de l'Étranger au nom de la différence nationale, culturelle. Quant au mot racisme, il se définit comme étant l'idéologie qui voudrait expliquer le monde par le facteur racial. Le terme « racisme » est en rapport avec l'Allemagne nazie, symbole moderne de l'État racial. Depuis, dans les sociétés dites démocratiques, il s'utilise pour désigner une idéologie de l'exclusion, voire de l'intolérance. Le racisme pourrait être considéré comme l'intolérance la plus banale ou la plus tragique qu'un groupe humain éprouve à l'égard d'un autre, au nom de la différence raciale. Il reflète un certain nombre d'antagonismes entre les races, les unes se considérant comme supérieures aux autres. La définition que donne Albert Memmi du racisme est symptomatique.

Le racisme dit-il est « une doctrine qui postule une corrélation entre des caractères biologiques et génétique qui seraient partagés par certains groupements humains appelés races, et les qualités intellectuelles et morales qu'elle attribue à ses groupements .»⁴⁴⁰ Il ressort de ces propos que le racisme est la valorisation, généralisée et définitive, de différences, réelles ou imaginaires, au profit de l'accusateur et au détriment de sa victime, afin de justifier ses privilèges ou son agression. Dès lors, certaines races se persuadent-elles d'être supérieures à d'autres sur des préjugés. Sur la base de stéréotypes, ils délimitent les groupes et différencient les appartenances à partir du facteur du racisme.

A partir d'une méthode fondée essentiellement sur l'herméneutique, nous essayerons de montrer comment le mythe de Médée et les différentes leçons mythiques qui s'en dégagent, peuvent se prêter à une lecture sociologique du phénomène raciste et xénophobe.

⁴³⁹ M. Wiewiorka, *Le racisme, une introduction*, Paris, La Découverte, 1998. p. 38.

⁴⁴⁰ A. Memmi, *Le racisme*, Paris, Gallimard, 1982, p. 22.

Dans cette optique, il s'agira d'aller au delà du mythe classique, de son aspect syntagmatique, de son sens propre pour montrer son sens figuré, paradigmatique. Autrement dit, quelle actualisation moderne et postmoderne peut-on faire d'un mythe ancien tel que celui de Médée ? Quelle valeur pour notre société contemporaine ?

1. Le regard de l'autre : Médée, étrangère aux autres

Le mythe de Médée se présente comme une critique de la société grecque. Cependant, il peut aussi être exploité par des auteurs de cultures et d'horizons différents. Tous portent une attention toute particulière à la question de l'altérité à travers le rapport qu'entretient Médée étrangère avec son pays hôte et de l'impact de ce rapport sur sa personnalité. L'altérité ici sera raciale, géographique, langagière, etc. Quel que soit le domaine envisagé, autrui se construit des références fondamentalement différentes de celle de Médée. Elles se manifestent dans des croyances, des attitudes, un savoir-faire, une logique, des actes, dans une culture.

Déjà dans le mythe original, c'est-à-dire dans les écrits d'Euripide et de Sénèque, Médée était considérée comme une étrangère par les Corinthiens. Elle était, par conséquent, assimilée à une « barbare ». Cette appellation est due au fait que dans la tradition grecque, toute personne venant d'un pays autre que la Grèce était automatiquement considérée comme un « barbare », c'est-à-dire un « non civilisé ». A cette époque, la question de l'altérité existait déjà car la société grecque revendiquait une forte appartenance à un groupe uni par une même culture si bien que tous les Autres étaient mis à l'écart. La fameuse distinction entre « Nous » et « eux », « ils », « les autres » fonctionnait à merveille. Ces derniers étaient par conséquent considérés comme des étrangers et des barbares. Marie-Françoise Baslez met bien en évidence cette vision :

« Le grec [...] par l'appellation « Etranger » souligne d'emblée combien lui paraît extérieur et différent celui qui n'appartient pas à sa communauté et dont il ignore le nom. »⁴⁴¹

Il était très difficile à un étranger d'être accepté et de s'intégrer dans la cité grecque. Cependant, l'altérité n'avait pas le sens qu'elle revêt aujourd'hui. Aussi, les notions de « barbare » et d'étranger n'étaient certainement pas perçues comme aujourd'hui. A l'époque actuelle, l'altérité prend des connotations axiologique, idéologique et le plus souvent négatives. Elle est synonyme de racisme, de refus ou de rejet de l'autre, voire d'intolérance. Dans cette nouvelle optique, les auteurs contemporains mettent l'accent sur le contact entre des cultures différentes, contact où transparaissent bien souvent des conflits qui entraînent les implications modernes de l'altérité qui nous intéressent ici.

Mais pour ce qui est du mythe de Médée, l'altérité interfère avec la thématique du rejet de l'autre et du rejet de soi. Le rapport à l'autre prend donc une dimension dramatique voire tragique. Pour mieux aliéner l'autre et l'exclure de la société, les membres du pays hôte manifestent la xénophobie à travers trois points : le discours, les sentiments et les actions qui en découlent. C'est d'ailleurs ces éléments que nous allons mettre ici en exergue à travers le personnage de Médée qui incarne l'altérité à deux niveaux: elle est d'une part étrangère aux autres et de l'autre, étrangère à elle-même.

2. Le dénigrement

La calomnie envers les étrangers révèle bien souvent des opinions préconçues qui tendent à les condamner et à tenir leur image. En effet, le concept de préjugé est fondamentalement déterminé par ses connotations normatives. Sous ce rapport, les préjugés se construisent sur des idées fausses, des informations erronées, les généralisations abusives, de la rigidité et de l'inadéquation. A ce titre, la différence

⁴⁴¹ Marie-Françoise Baslez, *L'étranger dans la Grèce antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1984, collection « Realia », p. 17.

entre un préjugé et un jugement n'est cependant que de degré, en ce sens que les jugements ne sont pas immunisés contre l'erreur en matière d'hypothèses initiales, d'informations, de généralisations. Si le jugement se réfère des marges d'erreur, le préjugé, lui, se veut un jugement absolu. Par contre, les préjugés ne se distinguent des autres attitudes ou jugements ni par une structure interne foncièrement différente, ni par un caractère spécifiquement défectueux de leur processus d'élaboration : ils s'en distinguent au premier chef par leur indésirabilité sociale:

«Le caractère normatif du préjugé se révèle tout particulièrement en ceci que les généralisations positives sont à peine vues comme des préjugés... Bien plutôt, le concept de préjugé est aujourd'hui circonscrit et limité aux attitudes négatives à l'encontre de groupes sociaux faibles.»⁴⁴²

Dans cette perspective, le concept de stéréotype s'avère plus ouvert pour appréhender toute la gamme des variations, des jugements distanciés aux attitudes préconçues et aux jugements positifs et négatifs. Ainsi, le préjugé pourrait être considéré comme l'une des premières formes du racisme en ce sens qu'il est fondé sur des rumeurs et des idées toutes faites pour déstabiliser l'autre. Michel Wieviorka est bien de cet avis, lui qui explique que :

«Le porteur de préjugé non seulement juge l'autre de façon prédéterminée, mais encore n'est guère affecté, ou pas nécessairement, par ce qu'apporte l'expérience vécue ou la rencontre avec lui.»⁴⁴³

Par faute de connaissance, par ignorance, certains se basent sur les préjugés afin de mieux dénigrer l'autre dans sa différence. Aussi, le dénigrement apparaît-il comme une manifestation du rejet de l'autre. Cet aspect de la xénophobie est mis en exergue dans la réactualisation du mythe de Médée.

⁴⁴² BERGMAN, Werner: *Psychologische und soziologische Theorien zu Vorurteil und Diskriminierung*. (1987) In : Bergman, Werner/Strauss, Herbert A. (éd.) : *Lerntage über Vorurteilsforschung heute* (9.11.1986). Lerntage des Zentrums für Antisemitismusforschung IV. Berlin : Technische Universität Berlin

⁴⁴³ M. Wieriorka, *op. cit.*, p. 58.

En effet, les auteurs modernes exploitent le mytheme de la barbarie et de l'étrangeté associée au personnage de la Colque. De fait, Médée qui apparaît dans un milieu différent du sien est considérée comme une étrangère selon un double point de vue : culturel et biologique. On se rend bien compte que les Corinthiens ne veulent en aucun cas mêler leur culture à une autre parce qu'ils la considèrent comme supérieure, pure. Ils ne veulent pas de ce contact culturel alors même qu'il a été démontré qu'une culture s'enrichit toujours dans et par les autres cultures. Jacques Audinet souligne :

« Aucune société aujourd'hui sur cette planète terre ne peut éviter de rencontrer les manifestations de la modernité et toute société oscille entre les pôles de la tradition et de la modernité. »⁴⁴⁴

L'idée sous jacente est qu'on ne peut vivre sans chercher à côtoyer les autres. Toute société a besoin de mêler ses connaissances et sa culture à d'autres car la vie quotidienne met les êtres humains en relation avec d'autres. Mais il faut dire que les rencontres entre les cultures ne se passent pas toujours bien à cause des préjugés qui empêchent la réalisation effective de ces échanges culturels. C'est à cette situation qu'est confrontée Médée. Elle est rejetée sur la base de la nationalité, de la spatialité, de la culture. Elle est victime des attitudes désobligeantes de la part des Corinthiens qui n'arrêtent pas de tenir des discours aux contenus ethnocides à son égard. Ils mettent tout en œuvre à travers la rhétorique pour légitimer une idéologie raciale et xénophobe.

L'interculturalité dont la vocation essentielle est de mettre en relation des cultures, de générer un dynamisme mélioratif, est ici le centre d'émergence d'altérité meurtrière. Cette relation particulière à l'altérité est mise en exergue par Clément Moisan et Renate Hildebrand en ces termes :

⁴⁴⁴ Jacques Audinet, *Le temps du métissage*, Paris, Les Editions de l'Atelier/ Les Editions ouvrières, 1999, p. 63.

« L'interculturalité pose en face l'une de l'autre des cultures en présence et montre les processus par lesquels l'une quitte sa place pour intégrer l'autre ou la transformer.[...] Ainsi se situent en relation dynamique et stratégique le natif ou le représentant de la domination, et l'immigrant, considéré comme "autre". S'institue ainsi un rapport à l'altérité souvent nourri de malentendu et d'ambiguïté, qui font de celle-ci une excentricité, un déplacement vers la périphérie, voire hors d'elle. »⁴⁴⁵

Mais ce dynamisme n'est pas toujours vécu comme l'atteste le mythe de Médée. En effet, la désignation « *non grec* » qui lui est attribuée dans les textes antiques a une dimension péjorative et discriminatoire. Si dans les textes antiques, Médée est rejetée en raison de la différence spatiale, les textes modernes insistent quant à eux, sur la question raciale. La Médée moderne est victime de la couleur de sa peau et de sa différence culturelle. Elle est tantôt une africaine à la peau noire, une gitane etc. Elle incarne la figure de l'immigrée à Corinthe. La barbare antique, devient dans le sens contemporain une étrangère à Corinthe. Toutes les actions qu'elle pose sont dites noires comme la couleur de sa peau. Elle est sujette non seulement à un dénigrement du fait de sa différence culturelle avec les Corinthiens, mais aussi à cause de la couleur de sa peau. Médée est non seulement niée par les autres mais surtout calomniée de toute part. Cela se perçoit à travers les propos du roi Créon dans la *Médée* de Jahn:

« Tu es une bête! Une barbare non grecque, ton œuvre est aussi noire que ta peau. Aucune femme grecque ne serait capable d'imiter ton acte. Tu as fait aveugler mon plus fidèle serviteur, parce qu'il t'apportait un message qui ne te plaisait pas. »⁴⁴⁶

On voit là l'amalgame méprisant entre couleur de la peau et acte. Pour le roi Créon, l'acte moral de Médée ne trouve son explication que dans son identité de noire. Il montre à travers ses propos la différence qui peut exister entre une étrangère et une autochtone grecque.

⁴⁴⁵ Clément Moisan et Renate Hildebrand, *Ces étrangers du dedans*, une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997), Québec, Nota Bene, 2001, p. 16.

⁴⁴⁶ Hans Henny Jahn, *op.cit.*, p. 53. « Du bist ein Tier ! Ungriechische Barbarin . Wie deine Haut so schwarz ist auch dein Werk. Kein griechisch Weib vermöchte deine Tat dir nachzutun. Geblendet hast du meinen treusten Knecht, weil er dir Botschaft brachte, die dir nicht gefiel. » pp. 41-42.

On remarque bien le cliché sombre qu'il propose des étrangers à travers le personnage de Médée. La peau noire pousse au mépris parce qu'elle est différente de la peau blanche. A ce titre, les propos de Pierre Pluchon sont explicites :

« La couleur blanche est un titre de commandement consacrée par la politique et par les lois ; la couleur noire, au contraire est la livrée du mépris. »⁴⁴⁷

Dès lors, nous comprenons clairement l'attitude de Créon envers Médée qui ne se présente pas seulement comme une « barbare » mais aussi comme une « noire » que Jason a osé épouser. Cette noire qui ne peut apporter à Corinthe que malédiction et actions néfastes. Créon continue son dénigrement en s'appuyant sur un discours mythologique ou primitiviste, celui du mythe du noir sauvage:

« A présent, je comprends pleinement Jason, il a la nostalgie d'être humain, il fuit les bêtes; car il est un grec, pas un africain.»⁴⁴⁸

Créon fait ici une opposition entre les Grecs/Humain et les Africains/Bêtes. En effet, pour lui, Jason = Grec = Humain et Médée = Africaine = Bête. La violence verbale et la réaction négative de Créon laissent entrevoir un discours aux teneurs racistes et xénophobes. Cette antipathie du roi pour Médée est purement raciale.

L'idée du rejet et de dénigrement de la Médée africaine se retrouve également dans le texte de Kyrklund. Cette attitude raciste est exprimée par le titre même de sa pièce: *Médée l'étrangère*, titre qui ouvre déjà des perspectives d'analyses. Dans cette pièce, le destin de Médée, l'exclusion dont elle est victime de la part des Corinthiens sont déjà mis en perspective dans les propos du chœur. Nous assistons bel et bien à un acharnement qui est renforcé par les propos intolérants du chœur. D'une certaine façon, celui-ci met en exergue l'essence de la tragédie humaine qui se jouera dans les pages ultérieures :

⁴⁴⁷ Pierre Pluchon, *Nègres et Juifs au XVIIIe siècle*, le racisme au siècle des lumières, Paris, Taillandier, 1984, p. 189.

⁴⁴⁸ Ibid., p. 57. « Jetzt ganz begreif ich Jason Handlungsweise. Er sehnt nach Menschen sich, vor Tieren flieht er; ist er doch Grieche und kein Afrikaner. » p. 44.

« N'empêche que c'était une erreur de la faire venir ici. Ce n'est pas sa place ici. On ne devrait pas épouser des étrangères. On sait comment ça finit. »⁴⁴⁹

Ces mots prononcés avec une certaine rage caractérisent la manière dont les étrangers sont traités. Ce sont des propos d'exclusion car, pour les Corinthiens, une femme noire et barbare comme Médée, n'a pas le droit d'entretenir une relation amoureuse avec un civilisé. Mais l'altérité en tant que l'expression de l'étrangeté, donc du rejet n'est pas uniquement liée à la couleur de la peau dans le mythe moderne de Médée. Dans le contexte de la réactualisation, Médée est étrange aux autres parce qu'elle est gitane. On quitte ainsi la question de la race pour la question sociale. Dans le texte de Anouilh, cela se traduit dans l'occupation spatiale par l'isolement géographique, la claustration. Elle habite en dehors du village et des propos comme « Tu n'es pas d'ici », « Jason est de chez nous »⁴⁵⁰ témoignent de la méfiance et de l'incompréhension résultant du contrat interculturel.

D'ailleurs, le serviteur de Médée confirme cette attitude de méfiance quand il dit: « Ils se méfient des étrangers, leurs bouches se ferment quand nous passons »⁴⁵¹ Par ailleurs il faut souligner que la barbare ou l'étrangère, Médée, ne comprend pas non plus la culture de ses hôtes, leurs fêtes, leurs coutumes lui sont étrangères. Elle en arrive à mettre l'accent sur la différence ; on note souvent l'opposition « nous » vous « eux » s'exprimant dans les termes « on n'est pas d'ici », « ils sont chez eux, eux. » L'idée majeure qui ressort de ces propos de Médée est que le dénigrement peut entraîner l'autre vers une sorte de médiocrité et d'état second, dans les extrémismes.

Cependant, il faut reconnaître que les discours de dénigrement ne sont pas spécifiques à la Grèce antique. On les retrouve aussi dans d'autres aires culturelles. Si l'Europe littéraire a sécrété pendant longtemps le mythe du nègre primitif, sauvage à

⁴⁴⁹ Willy Kyrklund, *op. cit.*, p. 10. « KI: Men det var naturligtvis ett misstag att ta henne hit. Hon passar int här. K3: Man skall inte gifta sig med utlänningar. Där ser man hur det går. » p. 80.

⁴⁵⁰ Jean Anouilh, *op.cit.*, p. 373.

⁴⁵¹ Max Rouquette, *op.cit.*, p. 26.

travers de nombreux romans et récits de voyage tel *Le roman d'un spahi*⁴⁵² de Pierre Loti, mythe construits sur des stéréotypes et des images, l'Afrique n'est cependant pas en reste dans la formation d'une certaine image de l'Occident, si l'on s'en tient à la littérature africaine où le traitement de l'occident est ambivalent. En effet, il existe une tendance que l'on peut qualifier d'euphorique qui considère l'Occident comme un Eldorado et un autre plus extrémiste qui semble se soucier du facteur culturel ou biologique. Il en est ainsi des personnages Mireille et Juletane, respectivement héroïnes d'*Un Chant Écarlate*, de *Juletane*, toutes deux des françaises. Elles incarnent au travers de leur situation, des Médée contemporaines. En effet, Mireille dans *un chant écarlate*⁴⁵³ est victime d'un double racisme.

D'abord celle de sa belle famille qui n'hésite pas à la désigner sous l'appellation de « la blanche » sous le fallacieux prétexte qu'elle vient d'ailleurs. Elle subit toutes sortes de discriminations et des discours malveillants et est rejetée par les Africains. Ensuite, s'ajoute le comportement de sa famille et de ses proches qui la vexent à cause de sa relation avec un Noir. Ce racisme se voit à travers le père de Mireille qui est un diplomate à Dakar. Ce fonctionnaire qui professait des idées libérales, se découvre du jour au lendemain allergique aux étrangers. Il ne peut en aucun cas accepter un mariage entre sa fille qui est une « blanche » et un « noir ». Les propos de Monsieur de la vallée l'attestent : « Tu connais bien « ça » car « ça » t'est dédié : « A Mireille que j'aime- Ousmane ».⁴⁵⁴

L'expression ça ici, représente le noir c'est-à-dire l'époux africain de Mireille. Les parents de celle-ci se dressent en juge en ayant des propos malsains à son égard ainsi qu'à l'encontre de son mari. Le « ça » on l'a vu, est une déictique qui désigne un objet, une chose. C'est dire que pour les parents de Mireille les Noirs ne représentent que des « objets », des choses dont il faut s'éloigner, et éloigner sa famille. Si dans les différentes œuvres citées plus haut, ces héroïnes sont respectivement dénigrées par leur

⁴⁵² Pierre Loti, *le roman d'un spahi*, Paris, Gallimard, 1881.

⁴⁵³ Mariama Bâ, *Un chant écarlate*, op. cit. p.38.

⁴⁵⁴ Ibid., p. 40.

famille et leur belle famille, il en est tout autrement dans *Juletane*⁴⁵⁵. En effet, ce personnage nommé Juletane est considérée comme une étrangère par la communauté africaine mais c'est surtout sa rivale N'dèye qui se permet de la nommer par dérision la « blanche ». Bien qu'Antillaise, elle est rejetée par les Africains pour qui elle n'est qu'une « blanche ». Là apparaît la contradiction. Le racisme et la xénophobie sont certes interraciaux, mais en outre, ils s'expriment de manière intra- raciale : les Blancs entre eux, les Noirs entre eux, etc.

Toutes ces héroïnes citées, à l'exemple Médée, sont renvoyées systématiquement à un statut d'étrangère et font les frais d'un dénigrement incontournable. Comme la colque, elles sont celles qui viennent d'ailleurs et qui ne sauraient comprendre ni s'adapter aux us et coutumes du groupe social qu'elles rejoignent. On se rend compte que le dénigrement des étrangers que ce soit du côté des Africains ou des Européens appartient au domaine des attitudes, des appréciations, des idéologies. La discrimination devient donc le produit de ces idéologies de l'exclusion. Cet état de fait peut créer ce que Amin Maalouf a analysé comme étant les « identités meurtrières »⁴⁵⁶.

Il s'agit en fait de ces idéologies extrémistes productrices elles-mêmes d'autres extrémismes meurtriers. Les cas d'intolérance, sont si nombreux qu'il serait superflu de les citer tous dans le cadre de cette étude.⁴⁵⁷ Il semble que qu'un des facteurs explicatifs des idéologies racistes sont des stéréotypes. Tel est le cas de Médée et de bien d'autres qui subissent des violences verbales qui leur rappellent à tout instant qu'ils ne sont pas chez eux. On peut donc convenir avec de Margarita Sanchez Mazas pour dire:

⁴⁵⁵ Myriam Warner-Vieyra, *op, cit.*

⁴⁵⁶ Amin Maalouf, *Les Identités Meurtrières*, Paris, Editions Grasset et Fasquelle, 1998.

⁴⁵⁷ Le problème palestinien, le racisme dans les pays européens, l'impérialisme Occidental, etc. Tous ces phénomènes créent de part et d'autres l'extrémisme. Ces derniers jours en France, la discrimination sociale chronique a entraîné une vague de violence dans les banlieues des grandes villes françaises. Une telle situation est peut-être imputable aux différentes injustices qui se sont accumulées dans la société française sur des bases discriminatoires.

« La distinction entre l'Autre et l'Etranger renvoie à celle qui peut être établie entre altérité et xénophobie comme forme de non-reconnaissance relevant de deux sphères distinctes, de deux modes de constitution différents. »⁴⁵⁸

En somme, nous nous rendons compte que le dénigrement de la culture de l'autre n'est pas fortuit au sens où il est fait dans le but de le déstabiliser et lui montrer qu'il est en terre étrangère. Cependant il faut signaler que les autochtones à force de tenir des discours racistes et xénophobes, finissent par tomber dans une autre forme de sentiment d'exclusion qui est la haine.

3. La haine

L'hostilité à l'égard des étrangers parcourt tout le spectre des possibles, depuis les mécontentements, les insultes jusqu'aux actes de violence. Bien souvent, elle se caractérise par la haine doublée d'une colère intense et d'un désir malveillant. La manifestation de la haine se trouve à travers toutes les époques de la même manière sauf que ce sont les cibles qui changent.

Dans chaque société, la haine envers l'Autre semble d'autant plus forte qu'on se demanderait bien pourquoi l'existence d'un tel sentiment. Rappelons que les causes de la haine envers les étrangers sont diverses: tout d'abord, elles semblent être la plupart du temps, la hantise du mélange des peuples et des cultures. Les autochtones ont peur du métissage culturel et ethnique qui remet en cause leur identité nationale. Ensuite, vient le fait de la colonisation qui a institué la domination d'un peuple sur un autre. Les autochtones ont tendance à considérer les étrangers comme des êtres inférieurs.

Par la haine, ils expriment la négation de l'existence de ces derniers. Parce que haineux, loin de se soucier du mal qu'ils causent à leurs victimes, ils s'en réjouissent plutôt. On croirait que le simple fait, de leur accorder une importance est une insulte ou une dégradation à leur égard.

⁴⁵⁸ Margarita Sanchez Mazas, *Racisme et xénophobie*, Paris, P.U.F, 2004, p. 33.

D'où les sentiments antipathiques qui surviennent chaque jour. Quelque fois, la haine envers l'étranger est si forte qu'elle se transforme en un refus catégorique de celui-ci. Michel Tournier souligne décrit le processus suivant :

« A l'origine il refuse d'envisager autrui comme possible, d'accepter les lois de l'altérité. L'autre n'est qu'un support à ses fantasmes, un moyen pour se réaliser. Il n'est qu'un reflet dans lequel il se mire, et quand l'être autre surgit dans sa différence irréductible, quand il fait obstacle et brise le miroir, surgit le désir de mort. »⁴⁵⁹

L'expression « désir de mort » signifie ici le sentiment de haine. Ces propos montrent que le désir haineux envers autrui est purement le rejet de l'existence de l'autre, dans la mesure où il ne sert qu'à la réalisation de soi. Ainsi, tant que Autrui ne s'affirme pas et reste comme un être inférieur et dominé, il ne peut attirer de haine. Mais lorsque que le contraire se produit, il en ressort tout un ressentiment, au point de susciter des réactions violentes avec des idées négatives qui peuvent en découler.

C'est bien ce phénomène que les Corinthiens ont à l'égard de Médée pour la simple raison qu'elle est considérée comme étant une intruse dans leur cité dite civilisée. Médée n'est pas acceptée non seulement parce qu'elle vient d'un ailleurs méconnu mais aussi parce qu'elle ose se mettre au même niveau que ses hôtes. On pourrait dire que le racisme vient de l'ignorance de l'autre. On le nie parce qu'on ne sait pas le comprendre parce qu'on ne le connaît pas. Par conséquent, plus les gens sont ouverts aux autres, moins, ils sont disposés aux racismes. La haine que les grecs ont à l'égard de Médée se justifie par le fait que imbu de leur personne, ils refusent de la prendre comme un être humain à part entière. Ils s'opposent en cela à son union avec Jason. Cependant, il faut souligner que Créon le roi, par un dédain pour Médée s'oppose catégoriquement à l'union entre les deux cultures. Cela se voit à travers ses propos racistes et discriminatoires quand il dit à Médée :

⁴⁵⁹ Michel Tournier, *Autrui et la quête du double*, Lille, Didier Erudition, 1989, p. 33.

« Tu penses que j'aurais dû offrir ma fille, la blanche, à ton fils? Et tu te méprenais sur la démarche de ton mari? Alors console-toi : jamais je n'aurais consenti à ce que mon enfant chérie soit accouplée à un demi nègre. Je n'aime pas les étrangers. Jason est un grec, l'un des plus beaux et un héros. »⁴⁶⁰

L'adverbe de temps « jamais » exprimé par Créon, qualifie son refus catégorique, l'impossibilité de voir sa fille avec le fils de Médée. Il est également révélateur du dédain de Créon envers Médée et sa progéniture. Quant aux mots tels un "demi nègre", "je n'aime pas les étrangers", ils mettent en exergue la haine et la répugnance qu'il nourrit envers les non grecs à savoir, Médée et ses enfants et par ricochet, tous les étrangers qui oseront franchir les portes de son royaume. Cette association entre crainte de l'autre et la haine qui en surgit est notifiée par Pasolini :

« Tu me fais peur, je te dis ouvertement à cause de ma fille chérie. Tout le monde sait dans cette ville, qu'en tant que barbare venu d'une terre étrangère, tu es très versée dans les maléfices. Tu es différente de nous tous. C'est pour cette raison que nous ne te voulons pas parmi nous. »⁴⁶¹

Pasolini décrit le processus du rejet de l'autre. Le mot « faire peur » dénote la crainte et de l'incertitude. Aussi, faut-il souligner que les propos de Créon, attirent notre attention sur les difficultés réelles que connaît l'étranger depuis l'antiquité jusqu'à nos jours. Il est en général mal perçu. De cette perception émane une rhétorique du mépris, de l'intolérance. La haine dont sont victimes les étrangers crée de facto un fossé entre l'autochtone et ceux-ci.

⁴⁶⁰ Hans Henni Jahnn, *op.cit.*, p. 55. « Dem Sohne, glaubst du, hätte ich die tochter, die weiße, angeloben sollen? Und mißverstanden hattest du des Gatten Weg? gebilligt, daß mein heißgeliebtes Kind men halben Neger beigegeben würde. Ausländer lieb ich nicht. Jason ist Grieche, der schönsten einer und ein Held. » p.43.

⁴⁶¹ Pier Paolo Pasolini, *op.cit.*, p. 71.

«Mi fa paura – te le dico apertamente – per mia figliola. È not a tutti in questa città, che, come barbara, venuta da una terra straniera, sie molto esperta nei malefici. Sei diversa da tutti noi : perciò non ti vogliamo tra noi. » p. 59.

C'est d'ailleurs une forme de racisme qui tend à exclure ceux qu'on appelle les indésirables de la société. Il faut ajouter que bien souvent, les préjugés et la haine des étrangers s'inscrivent dans un rapport de domination qui contribue à maintenir ceux-ci dans une certaine situation d'infériorité que Homi K Bhabha dans un tout autre centre a étudié comme étant la volonté du centre d'assujettir l'autre, de maintenir dans la dépendance pour mieux justifier sa conquête.⁴⁶² Juletane et Mireille sont haïes par leurs belles familles respectives qui ne voient en elles que des destructrices des valeurs traditionnelles, qu'elles ne réussiront pas à mettre en pratique véritablement. Il en va de même pour Médée qui semble être exclue de la communauté corinthienne.

Ainsi, leur présence entraîne-t-elle des polémiques de tous ordres dans le village. Ces femmes victimes de la haine de leurs hôtes finissent par vivre avec une grande rancœur, dans une sorte de repli. Elles deviennent elles-mêmes haineuses pour exprimer à leur tour, leur indignation, toutes choses qui leur permet de s'affirmer afin d'éviter de se faire écraser complètement par ceux qui les considèrent comme les étrangères. Le refus de la domination et de l'exclusion par des moyens peu recommandables, ne fait que les culpabiliser sur les moyens de leur lutte. Bien au contraire, ces Médée modernes essaient tant bien que mal de se frayer un chemin pour survivre à ces hostilités tout en se nourrissant également de haine. Sur ce point précis, Julia Kristeva explique :

« La haine procure à l'étranger une consistance. C'est à cette paroi douloureuse mais sûre et, en ce sens, familière, qu'il se heurte pour s'affirmer présent aux autres et à lui-même. La haine le rend réel, authentique en quelque sorte, solide ou simplement existant. »⁴⁶³

Il va sans dire que la haine des autochtones envers les étrangers occasionne chez ces derniers une violence plus grande dans le simple but de se protéger. Ils pensent prouver aux autres que malgré leur hostilité, ils demeurent des êtres humains autant qu'eux. D'ailleurs quelles attitudes peuvent adopter les étrangers quand tout, dans le

⁴⁶² Homi K Bhabha, *The location of Culture*, London; New York, Routledge, 1994, p. 70.

⁴⁶³ Julia Kristeva, *Etrangers à nous-mêmes*, Paris Gallimard, 1988, p. 24.

comportement des autres montre qu'ils ne comptent pour personne et qu'ils sont des gêneurs ? Que faut-il faire quand on leur dit ouvertement qu'ils ne sont pas les bienvenus et qu'ils n'ont qu'à rester chez eux ?

La seule solution que les certains étrangers trouvent pour résister à toute cette haine, est d'éprouver à leur tour des hostilités envers les autochtones afin d'éviter les humiliations dont ils sont victimes. Cependant, il faut souligner que répondre à la haine par la haine, n'est pas toujours la meilleure attitude à adopter car en procédant ainsi, les étrangers ne font que confirmer les préjugés et les sentiments malsains que les autres portent sur eux.

Nous dirons à travers cette analyse que par ces regards négatifs à l'égard de Médée, les autochtones corinthiens cherchent à défendre un principe de dissociation de race ou de culture. Grâce à des mécanismes qui se perçoivent socialement, Ils maintiennent un *statu quo* qui les avantage au détriment de cette Colque afin de ne pas avoir à la rencontrer sur leur chemin ni même l'associer et à l'insérer dans n'importe quel domaine social, encore moins à avoir des liens quelconque avec elle. Ceci dit, du discours aux sentiments négatifs, ils passent à un autre stade de racisme qui se manifeste par des actes. En effet, à force de médire sur ce qu'ils ne connaissent pas véritablement, c'est-à-dire ce qui vient d'ailleurs, les Corinthiens, dans leurs sentiments de mépris, se convaincent que l'autre n'est pas important et qu'il n'a rien à faire chez eux. On assiste ainsi à une forme de rejet qui consiste à éloigner l'autre de soi, d'où les nombreuses exclusions des étrangers dans les sociétés actuelles.

4. Médée: de l'exclusion au bannissement

Le bannissement de l'étranger est un phénomène qui débouche sur un racisme particulièrement prononcé. Il consiste à éloigner celui-ci de la ville ou du pays qui l'a reçu à cause de la peur qu'il inspire. En effet, l'autre considéré comme une personne n'ayant aucune place dans la société, est perçu comme la négation des valeurs culturelles du pays qui l'accueille. Le bannissement s'opère sur la base de préjugés lesquels expriment la volonté des autochtones de se débarrasser de l'étranger. Dès lors

le bannissement apparaît comme un moyen idéal d'éloigner ceux qu'on ne désire pas. On le voit, le mythe de Médée pourrait être interprété dans une perspective symbolique. Médée pourrait représenter symboliquement l'étranger, quel qu'il soit. Ainsi, la réactualisation du mythe médéïque nous introduit-elle dans les problèmes que vivent les immigrés dans les sociétés contemporaines. La Médée moderne est en effet, la victime de Jason mais aussi d'une société exclusiviste. Elle est rejetée par une culture qu'elle a choisie par amour. Son image est altérée car elle apparaît pour les Corinthiens, comme celle qui les envahit à cause de sa culture non grecque. Par conséquent, sa place ne devrait pas se trouver à Corinthe mais dans son pays d'origine c'est-à-dire la Colchide.

Médée devient donc un bouc émissaire et un être associable qui ne peut apporter que des malédictions et des malheurs dans la ville de Corinthe. Tous se méfient d'elle à cause de sa culture inconnue mais aussi à cause des actes qu'elle a jusqu'alors commis par amour. Toute la cité corinthienne est unanime pour qu'elle soit chassée. Bannie, condamnée à l'exil, Médée et doit quitter Corinthe. Elle est accusée pour des fautes qu'elle a commises par l'amour pour Jason. Si chez Euripide, la décision de bannir Médée est prise par Créon seul, chez Sénèque et plus tard chez Christa Wolf, tous les Corinthiens se joignent à lui pour la chasser de leur terre afin d'assurer la paix sociale et se libérer de la peur qu'elle leur inspire. Pour eux, l'étrangère qu'elle représente, est une menace pour leur société parce qu'elle a réussi à percer certains secrets que le roi et ses compagnons cachaient aux peuples. Le bannissement de Médée repose sur des motivations subjectives. Son départ présente pour le roi et ses sujets corinthiens, le moyen d'assurer la tranquillité du royaume. Pour se légitimer, le roi Créon se fonde sur les crimes dont Médée s'est rendu coupable par le passé :

« Tes crimes sont connus ici. Le soir, comme dans toutes les îles de la côte, les femmes les racontent aux enfants pour leur faire peur. Je t'ai tolérée quelques jours sur cette lande avec ta roulotte ; maintenant tu vas partir. »⁴⁶⁴

⁴⁶⁴ Jean Anouilh, Op, Cit, p. 368.

Par les propos de Créon, nous constatons qu'avant même de prendre la décision du bannissement, Médée et les siens étaient déjà exclus de la cité. Par exemple dans la *Médée* de Anouilh, Médée et sa servante sont mises à l'écart comme de vulgaires mendiantes. Isolée, loin de ses hôtes. C'est une marginalisation au sens spatial du terme. Médée vit sur une lande loin de la ville et ne peut y accéder. Cela montre qu'elle est non seulement un être différent des Corinthiens mais bien plus encore, cette étrangeté semble être accentuée par l'espace géographique qu'elle habite, lequel est distinct de celui de ses hôtes. La cité refusant de l'intégrer, se réjouit même de cette situation. Médée est donc bannie parce qu'elle est une barbare, la femme venue d'ailleurs : d'une terre lointaine et d'une civilisation inconnue des Grecs. Cette situation inspire de plus en plus la crainte et la méfiance du roi. Malgré les fautes qu'elle compte partager avec Jason, le roi Créon lui signale qu'elle en est la seule responsable parce qu'elle est non grecque. Créon se justifie ainsi :

« Jason est de chez nous, le fils d'un de nos rois, sa jeunesse, comme bien d'autres, a peut-être été folle, c'est un homme à présent qui pense comme nous. »⁴⁶⁵

Créon ne bannit pas Jason parce qu'il est grec comme lui et rien ne peut lui enlever cette culture civilisée. Le roi se présente comme un personnage qui non seulement hait les étrangers, mais aussi trouve qu'il ne peut vivre avec les gens non civilisés comme Médée : « Toi seule viens de loin, toi seule est étrangère ici avec tes maléfices et ta haine. Retourne vers ton Caucase, trouve un homme parmi ta race, un barbare comme toi. »⁴⁶⁶

Le comportement négatif de Créon et des siens, rappelle tout simplement la conduite de tous ceux qui, haïssent, condamnent et bannissent les étrangers sans vraiment les connaître. Nous comprenons dès lors, pourquoi Médée, est expulsée de Corinthe avec en prime, des termes cruels :

⁴⁶⁵ Ibid., p. 373.

⁴⁶⁶ Id., p. 373.

« Je n'ai pas peur, voilà pourquoi je dis une nouvelle fois la vérité. Le roi Créon m'envoie, il ne te salue pas, ne te souhaite pas santé ni longue vie. Il ne te souhaite rien de bon. Je dois te dire que tu es bannie.[...]. Il se demande si les hommes à la peau sombre doivent être assimilés aux animaux? Vous devez quitter ce pays d'ici ce soir. Si on vous rencontre demain, Créon saura que les nègre et les barbares sont des animaux, créés pour qu'on les tire avec des flèches et les tue, les assomme, les brûle tels des serpents. »⁴⁶⁷

La vision que le Créon contemporain a des étrangers est bien celle qui prévaut au sein de toute société actuelle. En effet, l'étranger qu'il soit en Europe, en Afrique ou ailleurs est, victime de racisme et d'intolérance.

Il semble que le récit portant sur le mythe de Médée transposé veuille traduire toutes ces questions, relative à la rencontre avec d'autres altérités. Ils sont marginalisés et vivent difficilement cette situation. Au XXe siècle, le racisme que subi Médée est bien l'exemple du racisme vécu par les étrangers après la guerre mondiale. D'ailleurs, Duarte Mimoso Ruiz décrit la littérature de l'après-guerre comme étant « l'expérience douloureuse des persécutions raciales subies pendant la Seconde Guerre mondiale ». Par conséquent, le racisme et la discrimination sont des thèmes repris par les écrivains contemporains. Médée confirme cette réflexion de Mimoso Ruiz.

En effet, méprisée et délaissée par les Corinthiens, elle se retrouve avec sa nourrice comme deux étrangères dans leur roulotte avec leur vieux cheval, deux femmes rejetées à qui les enfants n'hésitent pas à jeter des pierres. Médée n'est qu'une exilée et une apatride qui se retrouve loin de ses origines qu'elle ne peut plus rejoindre à cause du crime qu'elle a commis avant sa fuite avec Jason.

⁴⁶⁷ Hans Henny Jahnn, *op. cit.*, p. 60. «Nicht fürcht ich mich, drum sprech ich Wahrheit abermals. Mich sendet König Kreon ohne Gruß. Nicht wünscht er dir Gesundheit, langes Leben. Nicht Gutes wünscht er dir. Ausrichten soll ich, dass verbannt du bist. [...] Noch zweifelt er, ob dunkelfarb'ge Menschen den Tieren gleichzusetzen sind. Aus diesem Lande müßt ihr bis zum Abend. Trifft man euch morgen hier, wird Kreon wissen, dass Neger und Barbaren Tiere sind, zu anderm nicht geschaffen, als dass man mit pfeilen auf sie schieße und sie erlege, niederschlage, verbrenne wie die Schlangen. » p.47.

Médée qui avait un palais aux murs ornés d'or est dorénavant considéré comme une mendicante réduite à demander l'hospitalité. Si Médée est bannie à cause de sa différence, ses dons de magicienne et plus encore, ses origines lointaines, dans certains cas, les autochtones ne bannissent pas mais font de telle sorte que les étrangers s'excluent d'eux-mêmes de la société. C'est dire que l'indifférence peut conduire l'autre à se considérer comme étranger et étrange dans son entourage au point de s'en éloigner. Tels sont les cas de Tituba, Mireille et Juletane que nous considérons à travers leurs histoires comme des avatars modernes de Médée. En effet, Tituba, dans l'œuvre *Moi, Tituba sorcière, noire de Salem* de Maryse Condé⁴⁶⁸, celle-ci met en exergue la vie d'une jeune femme nommée Tituba. Accusée pour les pratiques occultes et rejetée à cause de ses pouvoirs surnaturels, elle se réfugie dans les bois, à l'écart des habitations jusqu'au jour, où elle rencontre John Indien, esclave de Susanna Endicott. Installée à Salem avec son conjoint elle subit des humiliations et est menacée compte tenu du fait qu'elle a été élevée par une " sorcière"⁴⁶⁹. Tituba considérée comme une étrangère et de surcroît une sorcière est alors jetée en prison à Salem. De retour dans son île, elle est accueillie par les marrons, se lie à leur chef, reste un temps à leurs côtés. Cependant elle se détache de ce groupe à travers lequel elle ne se reconnaît pas. Elle retourne dans la forêt, restaure son ancienne cabane où elle vit seule.

Cette héroïne contrairement à Médée qui est bannie, s'exclut elle-même de la société dans laquelle elle ne se retrouve pas. A Tituba, nous pouvons évoquer Mireille et Juletane toutes deux étrangères et rejetées par la communauté de leurs époux. Ces dernières qui subissent des humiliations et des propos racistes, préfèrent s'exiler et s'exclure elles-mêmes de la société qui les a mal accueillies. Elles tombent dans une espèce de folie qui les coupe du monde. Remarquons que contrairement aux grecs qui manifestent ouvertement leur désir de bannir Médée et par ricochet tout étranger, les communautés dans lesquelles se trouvent ces héroïnes que nous avons citées,

⁴⁶⁸ Maryse Condé, *Moi, Tituba sorcière noire de Salem*, Paris, Gallimard, 1986.

⁴⁶⁹ Comme nous l'avons souligné précédemment, le mythe de la sorcière a un impacte extrêmement important dans l'inconscient collectif de Salem.

procèdent par un autre mécanisme. Elles choisissent l'indifférence ou la méchanceté langagière pour exclure celles qu'elles considèrent comme des étrangères. L'exclusion de toute évidence prend ici la forme d'un bannissement puisque vraisemblablement, les deux cas conduisent ici à la même conséquence : celui d'éloigner les étrangers de la cité d'une manière ou d'une autre.

Force est de constater par ces exemples que la peur des étrangers est transmise de génération en génération dans toutes les sociétés. L'étranger issu d'une culture différente, rencontre des difficultés à s'intégrer au sein des sociétés. Il est un bouc émissaire qu'il faut coûte que coûte éloigner au risque d'avoir un malheur. Cela dit, il peut être condamné à l'exil à cause d'une différence mal vécue par le peuple hôte. De là, quelques interrogations que voici : L'étranger exclus comme Médée ne risque-t-il pas de sombrer dans une sorte de repli identitaire ? L'exclusion de l'étranger ne crée-t-elle pas l'aliénation mentale ?

Les textes que nous venons de passer en revue nous ont permis de mettre en exergue l'étrangeté de l'autre, considéré comme source de peur, de méfiance, de rejet. La différence génère la suspicion. Médée, l'étrangère, la Noire, la Gitane méprisée par les autres, finit par se mépriser elle-même, par se dissoudre dans le regard des autres, par vouloir devenir les autres. L'exclusion crée ainsi une autre pathologie, celle de l'aliénation de soi-même.

5. Le regard sur soi : Médée, étrangère à elle-même

Le déclencheur de la dualité interne de Médée est sa désillusion amoureuse. C'est cette déception amoureuse qui engendre la Médée furor, étrangère à elle-même. En effet, l'étrangeté de Médée à elle-même est née de sa volonté de s'assimiler aux autres, de s'effacer, de perdre son identité. Elle choisit de faire de grandes compromissions par amour pour Jason.

Tout d'abord, elle renie sa nation, ses origines pour adopter une nouvelle culture. Médée choisit la patrie de son mari tout en rejetant en quelque sorte tout ce qu'elle possédait comme richesse. Elle abandonne son peuple en trahissant son père et toute sa famille, en volant la toison d'or qui était considérée comme l'élément protecteur du pays, en tuant également son jeune frère Absyrte et en cessant d'adorer les dieux auxquels elle était attachée. Ensuite, elle accepte un statut inférieur à Corinthe par rapport à celui qu'elle avait dans son pays. De la princesse qui avait des personnes à son service, elle devient une femme au foyer prête à servir son mari et ses enfants. On la voit en train de faire elle-même le marché avec son filet à la main dès le début de la pièce *Médée l'étrangère* de Kyrklund. D'ailleurs lors d'une discussion de couple, elle rappelle à Jason tous les compromis qu'elle a dû consentir pour lui:

« Pour toi, Jason, j'ai fait ce que j'ai fait. Pour toi j'ai trahi, pour toi je me suis vautrée. Pour toi, dieu éclatant, cela je l'ai fait. Tu allais me conduire dans un pays insoupçonné, un pays lointain et merveilleux...et tu m'as emmenée à Corinthe, ici, dans cette ville blanche, dans ce trou sale... Tout est sale, tout est blanc... recouvert de chaux blanche... Il y a des robinets, mais plus d'eau, on ne peut pas se laver les mains... des maisons avec des chambres et des salles, des entrées et des balcons, mais pas de latrines... »⁴⁷⁰

Les propos de Médée montrent bien les sacrifices, le don de soi qu'elle a pu faire par amour pour Jason. Médée décide de se rabaisser et de s'humilier malgré ses pouvoirs magiques et son statut de princesse pour se faire aimer des Corinthiens. Cette humiliation se traduit dans la *Médée* de Pasolini par un comportement défaitiste. En effet, même quand elle apprend la décision de Jason d'épouser Créüse, Médée au lieu de se révolter face au comportement de son mari, donne plutôt sa bénédiction pour ce mariage et s'humilie davantage en priant Créon de la laisser vivre à Corinthe :

⁴⁷⁰ Willy Kyrklund, *op. cit.*, p. 30. « För din skull, Jason, gjorde jag vad jag gjorde. För din skull svek jag, för din skull fläckade jag mig. För din skull, glänsande gud, gjorde jag det. Du skull ta mig till ett fjärran underbart land och du mig hit, till korinth, till denna vita stad, till denna smutsiga håla... Allting är överkalkat... det finns vattenledning, men det entréer och balkonger och rum och hallar men utan avträden.» p.103.

« Réjouissez vous!...Pour moi, si tu le permets, je ne te demande qu'une seule grâce ! Ne me chasse pas ! Permets-moi de rester ici ! Je baisserai la tête devant ceux qui sont plus forts que moi. »⁴⁷¹

Contrairement à la Médée magicienne qui aurait pu réagir, nous nous rendons compte que cette princesse d'autrefois oscille désormais entre force et faiblesse. On voit à travers les actions que pose Médée, les grands sacrifices qu'elle fait pour son intégration. Cependant, malgré les compromis et les sacrifices, elle est perçue par ses hôtes c'est-à-dire les Corinthiens comme une étrangère, une intruse qui n'a pas sa place dans la cité. Elle se rend compte que tous ses efforts sont restés vains. Or ses compromissions n'ont pas manqué de la perturber. Son rejet et son expulsion de Corinthe provoquent alors une prise de conscience.

Ce désir d'assimilation jusqu'à l'effacement qui se solde par un échec et une destruction de soi, entraîne chez Médée une réaction méprisante et violente. Cette princesse d'autrefois se demande comment elle a pu atteindre ce stade de dépersonnalisation :

« Comment ai-je pu oublier, moi Médée, qui je suis?... D'avoir oublié à ce point, à ce point m'être effacée moi-même. Gentiment j'allais au marché et je faisais le ménage de ta demeure...Je t'ai laissé resplendir, grand Jason...Je t'ai laissé me piétiner, je t'ai laissé oublier qui je suis, et finalement j'ai oublié moi-même qui je suis.»⁴⁷²

Dans cette interrogation, il y a des réflexions qui attirent particulièrement l'attention : « Comment ai-je pu oublier moi, Médée qui je suis? A ce point m'être effacée? » Elle s'est tellement effacée au détriment des autres qu'elle ne se reconnaît plus. Médée est désormais une personne écartelée qui ne sait plus qui elle est. La destruction de Médée est telle qu'elle finit par se considérer comme une personne autre qui a perdu son humanité.

⁴⁷¹ Pier Paolo Pasolini, *op.cit.*, p. 72.

« Siate lieti!... Per me ti chiederai soltanto una grazia! Non cacciarmi! Lasciami qui! Chinerò il capo davanti a chi è più forte di me!» p. 59.

⁴⁷² Willy Kyrklund, *op.cit.*, pp. 30- 33.

La perte de son identité première et la non acquisition d'une nouvelle culture ou identité fait qu'elle devient autre. Désormais, elle n'est ni africaine ni grecque. Elle représente l'entre-deux culture comme dirait Daniel Sibony.⁴⁷³ Cette prise de conscience la conduit à un sentiment de mépris et de dédain. Le dégoût et l'exaspération qui la mettent dans un état de folie et de déshumanisation sont les raisons qui la poussent à se venger afin de s'en sortir. Avec Koutoukas par exemple, Médée à propos d'elle-même dit : « Médée n'est plus humaine, Médée n'est plus femme. »⁴⁷⁴ Ses dires prouvent à quel point elle ne se considère plus comme un être humain car sa haine l'aveugle au point de la rendre comme une bête sauvage. Cette situation de déshumanisation crée en elle une dualité interne qui se manifeste par le fait qu'elle parle presque toujours à la troisième personne. Cela fait qu'elle n'apparaît pas maîtresse de sa propre conduite. « Médée doit être la mère panthère [...] incapable d'être toujours douce. »⁴⁷⁵

A travers notre analyse, nous voyons comment le rejet de l'autre peut générer des réactions de violence. Il en est ainsi de Médée qui, pour se défendre et s'affirmer face à ses bourreaux, devient réactionnaire et violente. La haine et la violence semblent être des armes que possèdent certains étrangers pour se défendre du mépris et du rejet de la part des pays hôtes. Julia Kristeva dira à ce propos que :

« Le sentiment de haine procure à l'étranger une consistance. C'est à cette paroi douloureuse mais sûre et, en ce sens, familière, qu'il se heurte pour s'affirmer présent aux autres et à lui-même. La haine le rend réel, authentique en quelque sorte, solide ou, simplement, existant. »⁴⁷⁶

Il devient alors possible de comprendre l'attitude révoltante de Médée envers Jason et les corinthiens. L'assimilation de Médée à la culture grecque, fait d'elle une femme aliénée puisqu'elle se rejette pour se confondre dans une autre culture où elle

⁴⁷³ Daniel Sibony, *Entre-deux*, Paris, Editions du Seuil, 1991. p. 12.

⁴⁷⁴ H.M. Koutoukas *Médée* 87 Christopher, New York City 14, p. 12.

⁴⁷⁵ Ibid., p. 13.

⁴⁷⁶ Julia Kristeva, *Etrangère à nous-même*, Paris, Gallimard, 1988, p. 24.

est mal accueillie. Son « altérité » va jusqu'à affecter son identité. C'est d'ailleurs cette forme particulière d'altérité que Paul Ricœur met en évidence quand il dit que : « L'altérité ne se résume en effet nullement à l'étrangeté d'autrui ; elle s'atteste dans toutes les expériences de passivité qui affectent une identité. »⁴⁷⁷

La saisie de l'altérité exige la perte, l'abandon momentané ou la suspension de ses repères.⁴⁷⁸ En effet, nous voyons à travers le personnage de Médée comment le regard d'autrui sur l'étranger le perturbe au point de se sous-estimer. Nous voyons ainsi comment l'étranger se travestit à cause du regard des autres. Ce comportement pose la problématique de l'assimilation pure et simple qui consiste à rejeter sa culture pour adopter totalement celle des autres.

Le cas de Médée montre comment une identité peut se laisser phagocyter par une autre jusqu'à s'y fondre. L'on tombe manifestement dans ce que Pierre Moessinger nomme les crises de l'identité⁴⁷⁹ qui se manifestent à travers la honte, la crainte, la timidité. Le besoin de s'assimiler, ainsi que le ressent Médée, nous semble être né de cette crise identitaire provoquée par son rejet par les Corinthiens. Aliénée et vivant une crise identitaire (honte de soi-même, crainte de représailles) Médée ne pouvait à un moment donné que « brader » son identité. Cependant, doit-on s'assimiler au point de devenir quelqu'un d'autre, de s'effacer? L'interculturalité doit-elle être entendue comme la synthèse des cultures ou contraire la phagocytose d'une culture par une autre ? Si l'interculturalité désigne la mort d'une culture, ne doit-on pas recadrer le débat ?

Cette assimilation qui pose actuellement d'énormes difficultés en ce qui concerne les contacts de culture ou de civilisation doit-elle se voir dans la perspective des défenseurs d'une intégration occidentale. L'intégration ne doit-elle pas s'entendre dans une perspective participative ?

⁴⁷⁷ Paul Ricœur, *soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

⁴⁷⁸ Francis Affergan, *Exotisme et Altérité*, Paris, PUF, 1987, p. 11.

⁴⁷⁹ Pierre Moessinger, *Le jeu de l'identité*, Paris, PUF, 2000, p. 90.

L'attitude qui consiste à vouloir imposer aux étrangers une autre culture en tuant définitivement la leur n'entraîne-t-elle pas bien souvent des rapports conflictuels entre les étrangers et leurs pays hôtes ? En effet, au lieu de s'intégrer, ceux-ci tombent dans un mouvement de révolte et de réaction. Faut-il donc envisager le métissage des cultures pour conjurer les apories décelées ?

6. La question de métissage

Le mot « métis » vient du mot latin « mixtus » qui veut dire mélanger et plus précisément « qui est fait de moitié d'une chose et de moitié d'une autre ». Cette définition a connu de nombreuses extensions, interprétations et connotations. Le mot métissage évoque de nos jours, le phénomène des mélanges ou des croisements qui existe tant sur le plan ethnique que culturel. Le métissage ethnique concerne la rencontre de différents peuples mais aussi le mélange des sangs, d'un point de vue racial. Quant au métissage culturel qui est une notion employée dans de nombreux domaines tels que la littérature, l'art ou la mode, elle signifie le « libre mélange des genres, sur fond de mélange des couleurs de peau ». Elle est liée à une uniformisation culturelle.

De ce qui précède, il convient de dire que le métissage culturel désigne le mélange ou l'assemblage de plusieurs cultures différentes les unes, des autres ou des modes de vie différents ; Il a des dimensions politique, économique, artistique, voire généralement littéraire. Le brassage des peuples a donné lieu à de multiples mélanges dont la diversité taxinomique s'exprime dans les termes de mulâtre, de terceron ou morisque, de quateron. De ce point de vue, le métissage apparaît comme le croisement entre différentes races. Il revient à dire qu'il est le mélange des grands groupes de couleur entre lesquels se repartit l'espèce humaine. Cependant, il faut remarquer que la notion même du métissage est souvent ambivalente et confuse. Comme le souligne François Laplatine et Alexis Nouss « le métissage est une pensée de la désapprobation,

de l'absence et de l'incertitude. »⁴⁸⁰. Ce terme suppose bien souvent la coexistence d'éléments hétérogènes qui sont en perpétuelle tension, loin du sentiment de plénitude et d'une identité stable. Il caractérise par l'inattendu, l'énigmatique, l'elliptique par des jeux de glissement, de plis et de replis qui demandent une approche plus que frontale⁴⁸¹. C'est d'ailleurs ces confrontations que nous analyserons à travers le mythe de Médée qui met en évidence aussi bien le métissage biologique que culturel. Les dramaturges contemporains, transposant le mythe de Médée font de ses enfants des métis⁴⁸². De par leur appartenance, ils constituent des figures d'un métissage biologique, ethnique et culturel. Ainsi, Jahnn, Kyrklund, dont les Médées sont noires, essaient de soulever à travers leurs trames la question épineuse du métissage.

Chez Jahnn, les enfants de Médée qui sont présentés comme des mulâtres sont catégoriquement rejetés par Créon et les siens. Le fait d'appartenir à deux cultures différentes crée une situation déplorable. D'ailleurs le roi Créon s'offusque de ce que Médée puisse un instant croire qu'il accorderait « sa fille, la blanche à son fils un demi-nègre »⁴⁸³. Pour Créon, le fils de Médée et de Jason qui souhaite épouser sa fille n'est qu'un bâtard compte tenu de l'origine de sa mère qui n'est pas Grecque. Les expressions mulâtre et bâtard deviennent dans la vision de Créon des synonymes. L'un ne peut s'employer sans l'autre. Nous nous rendons compte que les enfants sont ici marginalisés tout comme les personnes métissées qui devraient apparaître comme possédant des valeurs nouvelles. Au lieu qu'ils soient acceptés comme tous les enfants des Corinthiens, ceux-ci sont plutôt traités comme des « bâtards », c'est-à-dire des enfants illégitimes. Même quand il s'agit d'une union légale entre différentes races, cette idée péjorative du « bâtard » perdure.

⁴⁸⁰ François Laplatine et Alexis Nouss, *Métissage, de Arcimboldo à Zombi*, Paris, Pauvert, 2001.

⁴⁸¹ Alain Montandon in préface de *Métissages Littéraires, Actes de XXIIe Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée*, Saint- Etienne, 8-10 septembre 2004. Sous la direction de Yves Clavaron et Bernard Dieterle. p. 9.

⁴⁸² Jacques Audinet, *Le temps du métissage*, Paris, Les Editions de L'atelier/ Les Editions ouvrières, 1999, p. 15. « L'enfant métis est celui qui naît de parents venant eux-mêmes de zones géographiques éloignées. Il nous fait prendre conscience de cet enracinement corporel de la réalité interhumaine. »

⁴⁸³ Hans Henny Jahnn, *op.cit.*, p. 43.

Ils sont des personnages de « l'entre-deux »⁴⁸⁴ selon l'expression de Daniel Sibony qui en a fait l'objet d'un livre. Etant donné qu'ils sont des métis, ils sont rejetés car ils représentent souvent, une condamnation de la race humaine.

Ils sont des personnes de l'entre-deux qui ont eux-mêmes, un problème d'identité à cause de leur double appartenance culturelle. C'est d'ailleurs la critique que fait Jahnn dans sa réactualisation du mythe de Médée. Pour lui, tous les hommes de la terre sont égaux. C'est pour cette cause que sa Médée est une africaine car il compte véhiculer un message important qui valoriserait les Noirs. Les pensées de Créon à l'égard des enfants de Médée sont tellement méprisantes et néfastes que Jahnn se demande si la civilisation dite blanche ne court pas droit à une destruction. Les transpositions contemporaines insistent sur l'extranéité de la mère (couleur de sa peau, ses valeurs et son mode de vie différent de ceux du blanc Jason.) A ce sujet, Véronique Léopold-Roques fait remarquer:

« La question du métissage ethnique rest souvent éludée au profit des principales formes de traitement de l'hérédité. »⁴⁸⁵

De par leur double appartenance les enfants de Jason et de Médée sont exclus de la vie sociale grecque. Toute possibilité d'hybridation est éliminée. Prenant conscience de cette situation, Médée n'hésite pas à interroger Créon en ces termes : « Mais mes enfants, quelle est leur race ? Celle du crime ou celle de Jason ? »⁴⁸⁶ Par contre chez

⁴⁸⁴ Voir l'œuvre de Daniel Sibony *Entre-deux l'origine en partage*, Paris, Editions du Seuil, 1991. p. 11.

Daniel Sibony explique dans son œuvre que l'entre-deux est une forme de coupure lien entre deux termes, à ceci près de l'espace de la coupure et celui du lien sont plus vastes qu'on ne le croit ; et que chacune des deux entités a toujours déjà partie liées avec l'autre. Dans ce cas là, il n'y a pas de *no man's land* entre les deux , il n'y a pas non plus un seul bord qui départage, il y a deux bords mais qui ne se touchent ou qui sont tels que des flux circulent entre eux. De sorte que le simple trait de la différence apparaît lui-même comme u entre deux minimal, exigeant d'être repris sur le mode plus générique, plutôt que cerné dans sa « pure » acuité. .Il établit le concept de différence de plusieurs aspects entre autre : entre homme et femme, entre une femme et l'autre femme, entre immigrés et autochtones, entre identités multiples etc.

⁴⁸⁵ Leonard-Roques Véronique, (Clermont- Ferrant II), « Mythe de Jason et de Médée au XXè siècle : filiations et métissages » in *Métissages Littéraires*, Actes du XXXIIè Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée, Saint- Etienne, 8-10 septembre, 2004, pp. 452.

⁴⁸⁶ Jean Anouilh, *op.cit.*, p. 340.

Rouquette, les enfant sont écartelés entre père et mère⁴⁸⁷ car ils sont assimilé tantôt à un sang, tantôt par l'autre. Cette reflexion reflète la situation du métis qui ne sait pas souvent où se situer. Virgil Elizondo définit à juste titre cette double appartenance :

« Adéquatement défini dans les catégories d'un ou de l'autre de ses groupes d'origine. Son identité ne rentre pas dans une seule histoire ou un seul type de normes...Nous sommes ceux de l'entre-deux (the in-between people) car notre existence inclut des éléments de notre double origine sans que nous ne soyons pleinement ni l'un ni l'autre. Cet entre-deux nous offre aussi un prodigieux potentiel de créativité. »⁴⁸⁸

Le métissage devrait alors constituer la superstructure, le récit fondateur d'un monde nouveau. Il faudrait peut-être que tous les humains prennent conscience de ce fait afin d'éviter toute animosité et toute discrimination. La couleur de la peau ne doit pas consister à diviser mais plutôt à rassembler. Plutôt que de traiter les métis comme un abâtardissement, on devrait voir en eux, une richesse pour la survie de l'humanité. Allant dans ce sens, on peut convenir avec Virgil Elizondo sur ce point :

«L'humanité, si elle doit survivre a besoin, de trouver une nouvelle manière de traiter les différences culturelles. Là réside la contribution du métis d'aujourd'hui : manifester en sa propre personne que le mélange racial ne conduit pas nécessairement à détruire la nationalité culturelle, mais qu'elle peut même contribuer à la construire. »⁴⁸⁹

A travers ces propos, nous nous rendons compte qu'il peut y avoir à travers le métissage ethnique ou culturel une relation qu'on ne peut rejeter du revers de la main. Force est de constater que le métissage ethnique offre une figure des rencontres culturelles. Ainsi, à travers les différentes relations qui existent entre les cultures, nous devons arriver à un métissage plus élargi. C'est dire que du métissage ethnique le monde doit évoluer vers le métissage culturel qui pourrait créer une humanité nouvelle. Mais il faut reconnaître que cette forme de métissage suscite encore des questions relatives aux limites de l'ouverture à l'autre si on tient compte de l'attitude

⁴⁸⁷ Max Rouquette *op.cit.* p. 65.

⁴⁸⁸ Virgil Elizondo, *L'avenir est au métissage*, Paris, Mame-Editions Universitaire, 1987, p. 156.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 147.

de Créon face aux enfants de Médée.

Les questions du métissage comme rejet soulevé par Jahnn, Kyrklund et autre nous font penser à Senghor pour qui la culture, n'est ni une distraction, ni un ornement. C'est un mouvement oscillatoire, dialectique, à la fois centrifuge et centripète, qui réalise l'homme intégral. Le métissage culturel représente un processus où sont mis en facteur commun race, langue, culture. Senghor définit le métissage comme :

« Une épistémologie qui permet de comprendre le développement organique des civilisations dans la Caraïbe, en Amérique latine, en Asie, et surtout dans l' Eurafrique. »⁴⁹⁰

Le métissage culturel dans la perspective de Senghor est le projet de bâtir la civilisation de l'Universel, grâce à la complémentarité des raisons et à l'affinité des génies nationaux. Comme il le souligne, « le métis, qui sera l'honnête homme l'honnête femme de cette civilisation future, est déjà le visionnaire inclassable d'aujourd'hui fort de son choix de ne pas choisir. »⁴⁹¹ Il voit dans le métissage biologique, un moyen pour accéder à un métissage culturel car, à travers lui, c'est non seulement toute une civilisation nouvelle qui se met en place mais également ébauche un dialogue entre les peuples :

« Au-delà d'un possible métissage biologique - qui était réel à Gorée et Saint-Louis du Sénégal, [...] il est question, essentiellement, d'un métissage culturel. C'est ce sentiment communautaire qui prévaut dans toutes les rencontres francophones. »⁴⁹²

Cette vision qu'a Senghor du métissage biologique et culturel n'est pas perçu dans le mythe de Médée car, le métissage au lieu de créer une relation syncrétique, divise plutôt.

⁴⁹⁰ Sylvie Kandé, Remarques liminaires in *Discours sur le Métissage, Identités métisses*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 28.

⁴⁹¹ Léopold Sedar Senghor, « Marc Chagall et l'art nègre », *Liberté 3, Négritude et civilisation de l'universel*, Paris, Seuil, 1977, p. 259.

⁴⁹² Léopold Sedar Senghor, *Pour un humanisme de la francophonie* : «Liberté III », Paris, Seuil, 1977, p. 547.

C'est en cela que Médée qui pouvait apporter un pan de sa culture aux Corinthiens, n'est pas acceptée mais plus encore, est rejetée. Quand à ses enfants, ils sont considérés comme des bâtards à cause de leur double culture à savoir : les cultures grecque et africaine.

Cela dit, il est nécessaire de souligner que le métissage culturel ou ethnique semble être un moyen pour briser les frontières qui existent entre les nations et les races. Il se pose ainsi comme le vecteur d'une construction positive entre toutes les races humaines. Il engendre un dialogue pour la renaissance d'un monde meilleur. Senghor à travers le concept de la négritude prône également le mélange des couleurs compte tenu de l'histoire qu'ont vécue à une période donnée toutes les civilisations à savoir : l'esclavage et la colonisation. Quand on considère réellement les grands mouvements de l'humanité, nous pouvons dire que nous sommes tous les métis de quelqu'un. Tout être humain devrait non seulement se considérer comme un métis biologique ethnique mais surtout culturel. Car ce métissage est la reconnaissance d'une exposition à la fois cruelle et fructueuse avec des sensibilités autres.

C'est la sensation soudaine face à un autre très grand alors qu'on se sent petit et dominé. Il serait intéressant d'apprendre à exploiter ce que l'autre offre, comme une chance, même si elle semble séparatrice, mais en même temps, s'ouvre sur un horizon à l'infini. Les auteurs tels Senghor, Césaire pour n'en citer que quelques uns ont bien compris le message : celui de l'avènement d'un monde nouveau. C'est bien grâce aux brassages des cultures que nous avons appris à nous exprimer en d'autres langues et cela constitue un avantage dans nos sociétés actuelles.

Depuis des années, Senghor, véhiculait dans ses poèmes l'idée de la réalité qu'est le métissage. Il soutenait le fait qu'il fallait être des métis culturels car le métissage culturel est pensé, il intègre toute une dimension du possible, laissant la part belle au réel, à la surprise et à l'indescriptible dans la rencontre humaine. Et pour cause, toutes les grandes civilisations ont été des civilisations de métissage. Le métissage culturel est donc porteur de fécondité de la multiculturalité. Les groupes humains vivent les

uns et les autres sur un même territoire.

A travers la présence des uns auprès des autres, ils se mêlent et mêlent les langues, les us et coutumes, les symboles, les cultures sans oublier les corps. Même s'il n'existe pas un métissage culturel sans perte et sans différence, il est nécessaire de reconnaître qu'il apparaît comme une valeur porteuse de ressources nouvelles. Car le métissage invite à une reconnaissance réciproque et s'oppose à la fermeture, au chauvinisme et à la discrimination radicale et totale. La sève étrangère ne peut qu'être une richesse à la création d'un nouveau monde par des relations interculturelles. Elles apparaît comme une nécessité, la construction d'une oasis de fraternité et de justice sociale. Il ne sert vraiment à rien de s'enliser dans une culture séparatrice qui ne fait qu'éloigner et détruire. Séverine Calza et Vanina Vincensini expliquent:

« Le phénomène de l'isolement des pays et des peuples est périmé. Le monde se transforme en archipel où tous les peuples se rencontrent et se mélangent. Il se produit alors quelque chose que personne n'avait prévu : le métissage qui est en train de devenir le premier signe déterminant du monde à venir. Ce métissage ouvre un horizon à l'émergence d'une culture composite qui pourrait aboutir à une nouvelle identité, composite elle aussi, fondée sur des racines multiples. Chaque homme sentira qu'il est à la fois lui-même et l'autre et qu'il ne pourra s'accomplir qu'à travers cet "autre". C'est là que réside notre espérance d'une humanité nouvelle et d'un sens nouveau de l'être humain. Dans cette perspective, l'accroissement de l'immigration revêt une signification essentielle : c'est un exode de la patrie du moi vers celle de l'autre. Nous allons inexorablement vers toujours plus de métissage, il ne peut pas en être autrement... et vers une seule patrie, celle de l'humanité. »⁴⁹³

Ainsi, le métissage culturel est la conjonction des efforts de toutes cultures qui clamera la destruction des complexes de supériorité et de l'infériorité d'une part et d'autre part, les ethnocentrismes et les égocentrismes. Il représente le brassage racial,

⁴⁹³ Par Séverine Calza, Vanina Vincensini - Sciences Politique Paris, Première partie du compte-rendu de l'intervention de Michel Agier (anthropologue, EHESS) dans le cadre du cours « Brésil, la diversité comme identité » - lundi 17 mars 2003 - (http://coursenligne.sciences-po.fr/2002_2003/bresil/detail_seances.htm)

culturel, intellectuel et économique qui permettra à la société de franchir une autre phase de son évolution. Le métissage est aujourd'hui un mot positif, à l'opposé des idées d'abâtardissement ou de dégénérescence. Au contraire, il s'agirait plutôt de régénérescence, de vitalité nouvelle amenée par du sang neuf, par la rencontre de cultures différentes.⁴⁹⁴

Le principal problème des rencontres interculturelles ne doit pas se situer sur le plan racial car côtoyer des personnes d'origines différentes apporte non seulement un enrichissement personnel au quotidien mais également au sein de la société. Chaque peuple devrait vivre cette expérience au sein d'un groupe multiculturel pour voir sa portée positive. Il serait nécessaire qu'on essaie de connaître un peuple avant de le juger car toutes les sociétés ont beaucoup à gagner dans ces échanges interculturels.

7. Conclusion partielle

En définitive, la rencontre entre les cultures n'est pas une chose facile bien qu'elle comporte beaucoup d'avantages. Malgré tous les efforts des étrangers pour leur intégration dans les pays qui les accueillent, un mur se dresse devant eux. Ceci est dû au fait que les autochtones refusent bien souvent catégoriquement l'intégration des allogènes ou colons. La situation difficile de Médée et de ses enfants dans la ville de Corinthe est un exemple palpable. Malgré ses multiples efforts pour se faire accepter par des corinthiens, Médée est vue comme une barbare, une étrangère. L'échec de son intégration est aussi un échec identitaire qui se caractérise par une dépersonnalisation.

Les textes que nous venons d'étudier soulèvent l'épineux problème de l'altérité et de l'intégration. L'interculturalité au lieu d'être un brassage de cultures dans lequel chacun apporte un pan de sa culture pour former un monde nouveau, se trouve être plutôt source de rejet, de division et surtout de destruction de soi. Ainsi un étranger comme Médée n'a pas le droit de s'affirmer mais doit au contraire s'effacer au profit

⁴⁹⁴ Yves Le Pogam, «Avant-propos», *Corps et Culture* « Métissages » pour le XXXIIème Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée à l'Université Jean Monnet de Saint Etienne en octobre 2004.

de la culture de l'autre qui ne cesse de lui proférer des propos d'exclusion. Face à ce comportement négatif envers les étrangers, Jahnn que l'on connaît pour être très critique face au racisme, pose un ensemble de questions :

« Pourquoi les nègres doivent-ils être pour nous des barbares, comme les Colchidiens l'étaient pour les grecs? Peut-être seulement parce que nous nions l'histoire de l'humanité et ses grandes nostalgies, ce que les nègres et les chinois n'ont pas encore fait. Si nous réfléchissons à ce que nous sommes, nous oublierons le mot « barbare. »⁴⁹⁵

Il approfondit sa réflexion dans un article consacré à sa pièce en précisant:

« Une des coutumes les plus honteuses des Européens, c'est le mépris des représentants de races qui n'ont pas de peau blanche. »⁴⁹⁶

Cependant il faut remarquer que l'intégration des étrangers n'a pas toujours été un échec car il existe bel et bien des cas où ceux-ci ont réussi à s'intégrer en dépit des difficultés rencontrées. Les auteurs contemporains ont peint les conflits entre étrangers et pays hôtes pour sensibiliser l'opinion sur le respect et la réciprocité entre les hommes afin de ne pas réduire comme le souligne Jean Marc Moura, « les cultures non occidentales à un objet de proximité où peuvent s'opérer comparaisons et substitutions. »⁴⁹⁷ Mais plutôt à créer une interrelation qui conduirait à une combinaison car rejeter tout ce qui vient de l'autre, n'est-ce pas mettre un terme à un métissage culturel qui peut contribuer au développement de la société ?

⁴⁹⁵ Hans Henny Jahnn, (*Médée légende*), Paris, José Corti, 1998, p. 111.

⁴⁹⁶ Id., p. 112.

⁴⁹⁷ Jean Marc Moura, *L'image du tiers monde dans le roman français contemporain*, Paris, P.U.F, 1992, p. 9.

CHAPITRE III : Aspects idéologiques du mythe

Le mythe de Médée vu sous son angle contemporain est une lecture de la situation de l'étranger et une prise de conscience qui pousse Médée à détruire le pouvoir de Créon. En effet, depuis Euripide, la rencontre de Jason et de Médée est le lieu d'un affrontement différemment interprété par les dramaturges. Chacun tente de donner une interprétation selon une époque donnée et ses maux sociaux. Ainsi, les écrivains que nous étudions et dont les récits s'inscrivent dans une relation interculturelle, mettent-ils au centre de ce mythe, le problème du pouvoir politique et de l'injustice sociale. Et ce d'autant plus que les personnages mythiques évoluent dans un univers conflictuel où dominants et dominés se côtoient et cherchent chacun tant bien que mal à imposer leur point de vue : les dominants assoiffés de pouvoir tendent de s'imposer par des procédés d'injustices notables pendant que les dominés obstinés se livrent à une bataille afin que soient connus leurs droits bafoués.

Ainsi, face à ce que les dominés considèrent comme une situation dégradante à leur égard, Médée se porte-t-elle volontaire pour la lutte des opprimés dans un pays étranger. A travers cette étude, nous étudierons les aspects sociaux que véhicule le mythe de Médée en nous appuyant sur les interrogations suivantes: comment le mythe peut incarner un conflit entre deux civilisations différentes ? Comment le pouvoir est utilisé contre les opprimés et comment le sentiment de désordre créé par les dirigeants Corinthiens suscite chez Médée une dénonciation des principes sociaux qui conduit à la révolte ?

1. Le choc de culture : conflit entre barbare et civilisé

La rencontre de Jason et de Médée pourrait s'interpréter comme celle de deux cultures qui ne se connaissent pas véritablement. En effet, si l'on veut situer l'appartenance géographique des deux héros, nous pouvons tout simplement dire qu'ils viennent d'endroits diamétralement opposés. Médée est une Colchidienne et Jason un Grec. La Colchide est située à mille lieux de Corinthe, aux confins du Caucase

(territoire situé entre la mer Noire et la mer Caspienne) dans une contrée lointaine d'Asie. Quant à la Grèce, elle représente une péninsule de la partie sud/est de l'Europe centrale bordant la mer Egée, la mer Ionienne et la mer Méditerranée, entre la Georgie et l'Albanie. Il faut signaler que Corinthe est une région de la Grèce dominée par le mont Olympe au nord, le Pinde à l'ouest et par l'Othrys au sud. Il suffit de regarder la situation géographique de ces deux pays pour comprendre que Médée et Jason viennent d'horizon différents et qu'ils ne font pas parties de la même culture. De ce fait, apparaît une différence d'appartenance culturel à savoir : la culture grecque et barbare. Par conséquent, on pourrait interpréter la relation de Jason avec Médée comme étant un choc de culture dans la mesure où celle-ci est d'emblée placée sous le signe de conflit d'altérités. La notion de choc ici se justifie par un conflit ou une crise. En effet, il est judicieux de rappeler que dans la mentalité des Grecs, toute personne qui venait d'ailleurs et de plus qui ne faisait pas partie du monde hellénisé était purement et simplement considérée comme un barbare. Avant le VI^e siècle, le terme « barbare » n'avait pas le sens qu'on lui donne aujourd'hui. En effet comme le souligne François Hartog :

« Est barbare, selon l'étymologie du mot (avec la répétition de la séquence barbar, en forme d'onomatopée), celui qui a des difficultés d'élocution, de prononciation, qui bégaye, qui a un parler rocailleux. »⁴⁹⁸

Cette assertion explique bien le parallèle qu'on peut faire entre celui qui parle barbare et celui qui a une nature barbare. Etant donné que le barbare était celui qui avait des difficultés d'élocution, on pouvait assimiler un Grec qui bégayait en parlant à un barbare. En nous fondant sur l'étude de François Hartog, nous nous rendons compte que c'est entre le VI^e et le Ve siècle que « Barbare » dans le sens de non-grec, vient former, associé avec « Grec », un concept antonyme et asymétrique, accouplant un nom propre *Hellenes* et une désignation générique Barbaroi :

⁴⁹⁸ François Hartog, *Mémoire d'Ulysse, Récits sur la frontière en Grèce ancienne*, Paris Gallimard, 1996, p. 88.

Voir également F. Skoda, « Histoire du mot barbaros jusqu'au début de l'ère chrétienne », Actes du colloque franco-polonais d'histoire, Nice, 1981, p. 111-126 ; Ed. Lévy, « Naissance du concept de Barbare », *Ktéma*, 9, 1984, p. 7-9.

« Les guerres médiques jouèrent assurément le rôle de catalyseur. Le champ de l'altérité s'est trouvé redistribué et fixé pour longtemps autour de cette polarité nouvelle. Les Grecs d'un côté, face aux autres, à tous les autres, réunis par le seul fait de n'être pas Grecs. »⁴⁹⁹

C'est assurément à cause des guerres médiques que les Grecs ont vraiment pris conscience de la différence qui les opposait aux non Grecs. A partir de ce moment, chez les Grecs, le mot barbare désignera les étrangers, c'est-à-dire, tous ceux qui ne sont pas grecs. Il en sera de même chez les Romains. Cependant cette appellation barbare va être associée à une connotation de sauvage à partir du XVI^{ème} siècle. Ainsi que le note Gérard Dufour dans son article :

« Avec la découverte des terres lointaines, une nouvelle réalité se fait jour : le sauvage. Dès lors, le terme barbare conservera son extension primitive et désignera exclusivement les étrangers de l'ancien monde par opposition aux sauvages du nouveau monde. »⁵⁰⁰

Le barbare serait donc le sauvage par opposition au civilisé. Cette différenciation instaure donc une division entre ces deux mondes qui, au lieu de s'unir, s'entredéchirent et s'entrechoquent en raison de leur conception différente du monde. L'une serait attachée à des valeurs archaïques tandis que l'autre serait liée à l'essor culturel, économique et culturel. Cette différence de point de vue crée bien évidemment un conflit qui dégénère au fil du temps. C'est à cette image de cet état de fait que le cas de Jason et de Médée, dont le conflit se présente sous l'opposition entre deux mondes : le monde civilisé et le monde barbare, s'éclaire.

En effet, d'Euripide aux auteurs d'aujourd'hui, le contexte du conflit entre Jason et Médée, s'apprécie en termes de supériorité et d'infériorité des cultures. Autrefois, la considération que les Grecs avaient pour ceux qui n'étaient pas de chez eux était quasiment péjorative.

⁴⁹⁹ Ibid., p. 89.

⁵⁰⁰ Gérard Dufour, « Les Barbares dans les pièces de Shakespeare » in *Image de l'Autre dans la Littérature Anglo-Américaine*, Université de Reims, publication du centre de recherche sur l'imaginaire dans la littérature de langue anglaise, 1981, p. 7.

Le terme barbare employé pour désigner un étranger était en conséquence subjectif. Les Barbares, en fait, était pour les Grecs, comme le signale Marie François Baslez :

« Ceux qu'on repousse comme extérieurs à ce monde [...] "Barbares", ceux qu'on juge inférieur à soi-même [...] "Barbares", ceux dont on ne comprend pas la langue [...] "Barbare", enfin, ceux dont le comportement se signale par la violence et l'excès. »⁵⁰¹

Les Grecs ayant la certitude de leur domination culturelle dédaignaient les autres cultures au point de se poser comme intolérants vis-à-vis des autres. Cela dit, il faut signaler que la contrée de Médée par opposition à celle des Grecs est primitive. L'appréciation se fait ici, bien entendu, selon les critères grecs. C'est d'ailleurs cette vision négative qui crée une réelle confrontation entre les Grecs et les Barbares. Il semblerait que la perception que les Grecs ont des Barbares provient également d'un jugement au niveau comportemental. Le Grec serait mesuré, modéré, raisonnable, alors que le Barbare serait excentrique, démesuré et surtout cruel.

Dès lors, nous comprenons pourquoi c'est Médée l'étrangère qui joue le rôle de la femme meurtrière et non une grecque dans les pièces d'Euripide. Ainsi que le note Duarte Mimoso Ruiz :

« Médée représente déjà, chez Euripide, un cas limite. En effet, c'est une étrangère. Elle n'a pas de patrie, elle est "apolis", [...] Médée marque elle-même la différence qui sépare son destin de celui du chœur des Corinthiennes : elle est seule, alors que les Corinthiennes possèdent selon une échelle des valeurs intéressantes à souligner dans la progression, "une cité, une demeure paternelle, (des) avantages de vie et (une) société d'ami. Son exclusion, loin des avantages dont jouissent les autres, est un reflet des discussions qui devaient avoir lieu au Vème siècle, à Athènes, sur l'extension de la notion "d'isonomia" aux

⁵⁰¹ Marie François Baslez, *L'étranger dans la Grèce antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1984, collection « Realia », p. 183.

métèques et aux esclaves. Médée est, précisément, une femme abandonnée, répudiée par son mari dans une cité étrangère. »⁵⁰²

Euripide à travers le conflit entre Jason et Médée, la situation d'une femme bafouée rejetée injustement. Pour lui, Médée commet un crime horrible pour punir Jason et non à cause de son origine barbare comme pourraient le penser les Grecs. Par sa position tranchée contre le système social grec, ce dramaturge a dû choquer les personnalités de son époque puisqu'il ne s'est pas abstenu de mettre en lumière le comportement de ses concitoyens qui pensaient que l'acte posé par Médée était dû à son origine lointaine. Il voulait montrer que certaines valeurs et certains principes moraux n'appartenaient pas uniquement à la Grèce, terre hellénisée. Il a peut-être bien voulu dénoncer à travers ce mythe, les préjugés suivant lesquels un étranger est une personne inférieure donc dépréciée. Il critiquait cette mentalité des Grecs qui se voulaient supérieurs par rapport à toutes les cultures dites étrangères.

A travers les crimes de Médée, il mettait en cause la peur qu'inspire le Barbare qui était en réalité la peur des autres, du non Grec, capable de tous les maux. Cependant si Euripide à travers cette confrontation a voulu révéler la vulnérabilité de la civilisation grecque qui se proclame supérieure à toutes les autres cultures, chez les auteurs modernes en revanche, celle-ci est modifiée au regard du nouveau contexte contemporain. Elle se place-t-elle dans un contexte socioculturel différent. Médée devient la représentante d'une culture autre. Chez Paolini par exemple cette confrontation peut s'interpréter en terme de politique :

« Médée, c'est la confrontation de l'univers archaïque, hiératique, clérical, et du monde de Jason, monde, au contraire rationnel et pragmatique. Jason, c'est le héros actuel (*la mens momentanea*) qui non seulement a perdu le sens métaphysique, mais ne se pose même plus de questions de cet ordre. C'est le technicien « aboulique », dont la recherche est uniquement tendue vers le succès. »⁵⁰³

⁵⁰² Duarte Mimoso Ruiz, *op. cit.*, p. 144.

⁵⁰³ Citation extraite dans la présentation de Médée ; p. 11.

Elle est dans la période contemporaine, une figure de l'altérité, une étrangère, une barbare. Elle vient comme nous l'avons dit, d'un univers lointain. Par conséquent, elle inspire la peur et cela fait qu'elle est sujette à des comportements discriminatoires de la part des autochtones. Les écrivains contemporains mettent en relief dans cette réécriture du mythe de Médée, non seulement le statut de l'étranger et la xénophobie mais également et surtout l'agressivité des Corinthiens envers les étrangers à travers la figure de Médée.

En effet, bien qu'ayant épousé Médée la Colque par amour, comme il le disait, Jason la répudie une fois arrivé à Corinthe pour des raisons sociales et raciales. Jason décide d'épouser Créüse parce que non seulement elle est grecque mais aussi et surtout parce qu'elle est fille de roi. Ce mariage par conséquent pourrait lui donner un certain prestige. Il ne désire plus Médée parce qu'une fois la toison d'or acquise, elle ne peut plus rien lui apporter à cause de son origine barbare. Malgré les efforts d'intégration de cette Colque dans la cité corinthienne, elle est laissée pour compte et humiliée à cause de son statut d'étrangère, elle représente un ailleurs redouté qui n'inspire que la peur. « la peur » ici pourrait expliquer un double processus : D'un côté, la répulsion qui entraîne la xénophobie et de l'autre, la fascination due à l'étrangeté de Médée qui est magicienne. Pourtant Médée qui est considérée par son origine barbare comme celle qui transgresse les interdits sociaux a respecté toutes les lois que les Corinthiens fixaient à tout étranger qui s'installait sur leurs terres. Même si elle se montre quelque fois violente quand ses intérêts sont menacés, il n'en demeure pas moins qu'elle a accepté de faire des concessions pour rester auprès de Jason. Les Corinthiens malgré tout, ne cherchent ni à la comprendre ni à l'accepter :

« Dans un trou, n'importe où au bord d'un chemin [...], cela je l'ai accepté. [...] Moi comme les autres !... Plus lâche et plus béante que les autres. Dix ans ! Mais c'est fini ce soir, nourrice, je suis redevenue Médée. Comme c'est bon. »⁵⁰⁴

⁵⁰⁴ Jean Anouilh, *op. cit.*, p. 363.

Médée a bien voulu accepter la situation qui s'imposait à elle à Corinthe. Les concessions, elle a n'en fait jusqu'au moment où elle se rend compte que ses efforts ne servent à rien. Les préjugés des Corinthiens sur ceux qui viennent d'ailleurs sont tels que pour eux, l'image du barbare est associée directement à celui qui refuse les valeurs qui assurent la cohésion du groupe social. Il est ainsi vu comme un associal, un vagabond sans lieu, ni loi pour reprendre les termes de Gérard Dufour. Lorsque dans sa situation de femme bafouée et abandonnée, Médée tue ses enfants, Jason dans son désespoir trouve en cet acte une abomination. Pour lui, elle est l'émanation du mal à cause de son origine barbare. Seule une femme venue d'ailleurs peut commettre l'irréparable. Il va jusqu'à maudire le jour où il l'a rencontrée et ramenée avec lui en Grèce. Cependant, contrairement à Jason, l'attitude de Créon face à Médée est bien différente. Bien qu'il considère la race de Médée comme inférieure à la sienne, il reconnaît qu'elle est une femme experte et intelligente qui peut être capable des crimes les plus odieux. Il l'exile justement à cause de la crainte qu'il éprouve vis-à-vis de Médée, la barbare, la dangereuse magicienne, l'exotique qui souhaite intégrer le monde contemporain et civilisé trouve des paroles perspicaces pour défendre sa cause. On pourrait dire qu'elle connaît mieux les règles des Grecs plus qu'eux-mêmes. Normes qui voudraient que les autochtones civilisés accueillent bien les étrangers qui se présentent à eux.⁵⁰⁵

⁵⁰⁵ Nous nous référons ici, à HOMÈRE dans son œuvre l'Odyssée, chant XIV, vers 56 et suivants. L'hospitalité grecque est un ensemble de rites et de devoirs. On doit de ce point de vue, le respect et le bon accueil à son hôte (xenos qui signifie hôte c'est-à-dire, celui qui est reçu et celui qui reçoit) sous peine de malédiction infligée par ses protecteurs, Zeus, Xenios, et Athéna Xenia. Le grec doit plain pouvoir au gîte et au feu, éventuellement à la sépulture de l'étranger et lui servir d'intermédiaire dans tous les actes de la vie sociale/ A son départ, il lui remet des présents de grands prix, symboles d'une future alliance. Même si ces pratiques semblent être encore de vigueur, il arrive que cette coutume de bien accueillir ne s'applique pas à des étrangers qui semblent très différents. C'est-à-dire à ceux qui parlent une autre langue. Il s'agit généralement de ceux qui ne sont pas hellénisés ou qui ne pratiquent pas les mêmes religions. Voir également l'étude de Michelle LACORE, Le rôle de l'hospitalité dans la poésie grecque, d'Homère aux tragiques, Thèse de Doctorat, sous la direction du Pr. Jean Laborderie, Villeneuve d'Ascq, PU Septentrion, 1999

En effet, l'étranger, qu'ils soit de passage ou pas, était accueilli par des sentiments mêlés de curiosité et d'intérêts. Les grecs ne se privaient pas le droit de penser que ceux-ci pouvaient participer à la prospérité de leurs cités et surtout de leurs familles. Toutefois, l'étranger restait l'inconnu dont la présence nécessitait une grande surveillance. Mais cette règle n'est pas appliquée à Médée car, au lieu de l'accueillir comme il se doit, ils la dénigrent et la rejettent plutôt. L'acte de Médée n'est en rien lié à sa nature de barbare, de sauvage mais il est plutôt dû à la passion qu'elle éprouvait pour Jason. La passion démesurée et meurtrière de Médée n'est pas le fait de sa culture car elle peut envahir tout le monde sans distinction aucune.

C'est en réaction au comportement de Jason qu'elle se comporte comme telle. Les Corinthiens et lui l'auraient acceptée qu'elle se serait comportée comme eux, c'est-à-dire comme un être civilisé. Elle est un être marginalisé par les Corinthiens qui refusent de la connaître. Partout où Médée, l'étrangère passe, elle est agressée verbalement. Même Jason qui disait l'aimer autrefois n'essaie pas de la ménager. C'est plutôt lui en premier qui lui tient des paroles xénophobes. Cette situation est exprimée dans la Médée de Jean Anouilh quand Jason dit :

« Redresse-toi, serre les poings, crache, piétine... Plus nous serons à te juger, à te haïr, mieux cela sera, n'est-ce pas ? Plus le cercle s'élargira autour de toi, plus tu seras seule, plus tu auras mal pour mieux haïr toi aussi, plus ce sera bon. »⁵⁰⁶

Nous avons l'impression que Jason attendait plus de la part de son épouse. Elle n'a peut-être pas fait assez d'effort pour éviter cette situation de rejet qu'elle subit. Le mépris qu'elle vit continuellement fait qu'elle se sent abandonnée. Elle est contrainte à vivre comme un être à part, loin de la société Corinthienne. Pour les habitants de Corinthe, elle n'est qu'une étrangère, une exilée, un danger. Bien que mariée à un Grec, elle n'est pas acceptée par son entourage. Elle est toujours traitée avec mépris, comme une personne inférieure. Et cela constitue une souffrance pour Médée. Même si, une fois à Corinthe, elle essaie de ne plus causer d'ennuis, il n'en demeure pas

⁵⁰⁶ Jean Anouilh, *op, cit.*, p. 382.

moins qu'elle est chassée et détestée. Elle devient le bouc émissaire qui inspire la malédiction et la peur. Elle doit donc partir parce qu'elle pourrait être capable des pires. Créon la condamne à l'exil, parce qu'elle est étrangère. Son origine est considérée comme une grande catastrophe chez les Grecs qui considèrent que les maux les plus indignes et les plus catastrophiques viennent du lointain. La faute se trouve du côté de l'étranger. De plus, il faut signaler que pour les Grecs, l'étranger a une culture et des mœurs autres qui suscitent l'incertitude et la peur.

C'est pourquoi, au XX^{ème} siècle, Médée devient tout ce qui touche au mépris, au rejet et à la peur. Elle est chez les auteurs modernes, la destruction et le chaos total. Médée incarne tout ce qui est dangereux car elle est dans l'entendement des « Grecs modernes », le refus de la civilisation et de la société. Elle choque par sa différence et cela ne peut pas être accepté par les Corinthiens. Ils ne cherchent ni à la connaître encore moins à l'accepter. Et pourtant, ce ne sont pas des efforts qu'elle n'a pas faits pour son intégration dans cette ville de Corinthe. Ainsi, à la prétendue supériorité des Grecs et à la politique de la "non assimilation" des étrangers considérés comme barbares et sauvages, Médée qui subit un choc de culture se distingue d'eux pour garder intégralement le souvenir de ses origines. Elle non plus ne cherche plus à s'intégrer. Face à tous ces mépris de la part des Corinthiens, Médée s'enferme, se réfugie dans sa culture d'origine. C'est la voie qui s'impose à elle et l'évite de sombrer dans la folie. Elle décide donc d'être « elle », c'est-à-dire Médée la colque même si pour Jason, elle a tout perdu. On voit ainsi comment l'intolérance peut pousser au communautarisme, au repli sur soi. Le conflit entre Médée et Jason caractérisé par une confrontation entre deux mondes pourrait se voir sous un aspect plus profond. Il pourrait s'appréhender comme un conflit entre colonisateur et colonisé. Jason est le colonisateur et Médée la colonisée. Une colonisée qui refuse d'être méprisée et humiliée.

En effet, tout comme les Grecs, les colonisateurs se croient supérieurs en intelligence aux colonisés. Tout comme Médée, les colonisés ont été victimes d'une politique de dénigrement, de racisme et de xénophobie. Et enfin, à l'image du colonisé le refus de Médée d'accepter la condition imposée par Jason pourrait alors être vu comme le refus de tout peuple de se laisser aliéner par un autre. Médée la « colonisée » est fière de sa culture et ne veut en aucun cas qu'on la bafoue comme le font les grecs. Elle refuse l'oppression et la perte de son identité ainsi que la soumission à un colonisateur et à sa civilisation. C'est pourquoi elle décide de réagir violemment contre les préjugés des autochtones. L'infanticide qui caractérise le summum même de sa barbarie pourrait s'interpréter comme le seul moyen de s'affirmer. Elle représenterait d'abord les femmes et globalement toute nation opprimée qui lutte contre un système pour retrouver sa dignité. Le comportement des Corinthiens face à Médée, est par ailleurs, l'exemple type du rejet de l'exotisme dans le monde contemporain. Rien ne pourra empêcher cette perception que les gens ont des étrangers. Comme le signale Francis Affergan :

« [...] l'Autre sera aperçu et conçu, à savoir qu'il est toujours exotique puisqu'il provient d'un ailleurs par définition inconnu. »⁵⁰⁷

Médée est la marque d'une altérité qui fait obstacle car elle ne fait pas partir de cette culture hellénique. Ce qui, au fond, présente les étrangers comme des barbares car nous savons que dans les règles du savoir vivre, il est du devoir du pays qui accueille, de recevoir un étranger dignement quelles que soient sa culture et son origine. D'ailleurs, n'est-ce pas une sauvagerie que de refuser sur ses terres les étrangers ?

⁵⁰⁷ Francis Affergan, *Exotisme et Altérité*, Paris, P U F, 1987, p. 27.

Si les rencontres entre grecs et barbares se transforment en une confrontation de culture, c'est parce que la culture grecque qui s'est toujours considérée comme supérieure, se confond dans ses principes et son a priori. A l'image de leur culture, il se trouve qu'ils n'ont pas les mêmes objectifs que les autres. Alors que la culture de Médée est attirée par tout ce qui relève des valeurs archaïques, celle de Jason se tourne vers le modernisme, l'intérêt pour l'argent et du pouvoir d'où la soif aveugle effrénée de gloire qui anime Jason. Telle est aujourd'hui les différents conflits entre monde dit archaïque et celui dit moderne.

2. Jason contemporain et la soif aveugle du pouvoir

Dans les récits contemporains, tout comme dans les récits mythiques, nous remarquons que toutes les actions que Jason pose, ne sont pas fortuites. Elles sont plutôt calculées et intéressées. Il se présente comme un être assoiffé de pouvoir dans la mesure où pour le conquérir, il se montre prêt à tout. Retraçons un peu le parcours de cet Argonaute pour comprendre qu'il est un assoiffé de pouvoir et établissons des parallèles.

Tout d'abord, il quitte le centaure qui l'a élevé pour réclamer à son oncle Pélidas le trône qui lui est destiné. Il traverse vents et marrés pour se rendre dans la demeure de son oncle Pélidas qui a confisqué le trône. Une fois arrivé chez ce dernier, celui-ci, pour éloigner Jason du trône, exige qu'il ramène la toison d'or qui se trouve dans une contrée étrangère sachant pertinemment qu'il ne reviendra pas vivant. Jason accepte les conditions de son oncle et met tout en oeuvre pour réussir cette nouvelle aventure. Ses compagnons qui ont accepté de l'aider dans cette mission quasi impossible, se montrent audacieux et courageux pour dompter la mer et les péripéties du voyage afin d'arriver sains et saufs à bon port dans ce lieu, jusqu'à lors inconnu des Grecs.

En Colchide, Jason n'hésite pas à séduire Médée, la fille du roi en lui promettant de l'épouser si celle-ci l'aidait à conquérir la toison d'or. Médée amoureuse également, met tout son pouvoir de magicienne et son intelligence en oeuvre pour que Jason ait gain de cause. Il réussit donc toutes les épreuves imposées par le roi Aietès et à retourner en Thessalie sain et sauf grâce à Médée.

Pour Jason, Médée trompe non seulement son père mais tue également son frère comme nous l'avons signalé dans les chapitres précédents. En effet, pour que celui-ci puisse atteindre son but, c'est-à-dire acquérir le trône, Médée la barbare multiplie les crimes. A Iolcos, elle tue Pélias, qui refuse de rendre le pouvoir à Jason comme il était convenu. Jason, jusque là, ne reproche rien à Médée dans la mesure où celle-ci l'aide à réaliser ses objectifs. Bien au contraire, il contribue d'une manière ou d'une autre, à tous ces crimes qu'on reprochera plus tard à cette étrangère. Cependant, au fil des jours, Jason verra son image, se délabrer dans le mythe. Toute la gloire de l'expédition des Argonautes étant anéantie, il accepte les lois du roi de Corinthe, quitte à se parjurer en épousant Créüse. En effet, Jason qui n'a pu récupérer le trône qui lui revenait de droit à Iolcos, vise désormais le trône corinthien. Il est prêt à tout pour arriver à ses fins. Il ne refuse pas l'offre de Créon de faire de lui, le futur roi de sa cité s'il épousait sa fille Créüse. Jason qui a été dépossédé veut reconquérir le trône afin de retrouver sa dignité. Pour cela, il est prêt à tout.

Il abandonne et répudie Médée sans aucun scrupule. Pour son intérêt, il oublie les sacrifices que cette dernière a consentis pour lui. Désormais, Jason, lui-même accuse Médée de son comportement. Il rejette toutes les responsabilités et ose lui reprocher tous les crimes qu'elle a pourtant commis pour lui. Jason se présente comme un cynique, un égoïste qui ne pense qu'à son bien être et qu'à sa gloire. Pour justifier son acte, il essaie par tous les moyens d'incriminer Médée. Pour sa nouvelle ascension, il ira jusqu'à traiter la toison d'or d'une peau trompeuse alors que celle-ci était autrefois pour lui, un signe de la pérennité du pouvoir et de l'ordre. Elle a bien contribué à sa gloire et à son honneur. D'ailleurs, Médée qui n'accepte pas le comportement de Jason et surtout la calomnie lui rappelle que c'est bien à grâce à elle qu'il a pu avoir cette

toison :

« Une peau trompeuse, un masque brillant sur les reins du héros ! Jason ne l'a pas conquise par sa propre force, n'a pas semé des dents de dragon par sa propre force, n'a pas vaincu des hommes de fer par sa propre force. Cinq fois la vie de Jason était perdue. Cinq fois l'amour d'une vierge du temple l'a sauvé de la mort. »⁵⁰⁸

A travers les propos de Médée, nous comprenons que Jason a été sauvé et est devenue riche et glorieux par le fait de Médée. Même s'il convoite une autre, il ne devrait pas oublier ce qu'elle a fait pour lui. Cependant si chez Jahn, Jason ne répond pas aux propos de Médée, chez Pasolini en revanche, il met le succès de sa gloire au compte de ses propres forces et non pas à l'actif de Médée. Les propos de Jason sont assez révélateurs de sa personnalité :

« Que regrettes-tu ? Il est temps, à la fin, que tu te mettes bien en tête que je ne dois qu'à moi-même l'heureuse réussite de mes entreprises. Même si tu refuses et refuseras toujours de reconnaître que si tu as fait quelque chose pour moi, tu ne l'as fait que par amour de mon corps. Tu me reproches d'être ingrat. Mais moi, bien que cela ne m'ait pas vraiment coûté d'efforts, et, je l'admets, même si je ne l'ai pas vraiment fait exprès, je t'ai donné au bout du compte bien plus que je n'ai reçu. »⁵⁰⁹

Jason ne reconnaît pas l'importante aide de Médée dans la conquête de la toison d'or. Pour lui, Médée a bien voulu le sauver de la colère de son père à cause de l'amour qu'elle éprouvait pour lui et rien d'autre. Même si Médée l'a aidé, il n'en demeure pas moins que lui aussi a apporté beaucoup à celle-ci. Le comportement de Jason, nous fait dire qu'il n'est pas reconnaissant vis-à-vis de Médée. Son désir de retrouver le trône est si grand qu'il ne veut plus rien à avoir avec Médée. En fait, Jason accepte ainsi la proposition de Créon pour assurer son avenir. Il s'est sans doute rendu

⁵⁰⁸ Hans Henny Jahn, *op. cit.*, p. 72. « Betrügerische Haut, gleißende Maske um des Helden Lenden. Durch eigne Kraft erkämpfte es sich Jason nicht Aus eigener Kraft nicht sät' er Drachenzähne. Mit eigener Kraft nicht schlug er Eisenmänner. Das Leben Jasons war fünfmal verwirkt. Fünfmal vorm Sterben rettete ihn einer Tempeljunfrau Liebe. » p. 56.

⁵⁰⁹ Pier Paolo Pasolini, *op. cit.* Scène 79, p. 124.

compte qu'avec Médée la barbare, l'étrangère, il ne pouvait plus avoir un avenir meilleur puisque d'après lui, « la légende de la toison d'or était un mensonge et la Colchide, un maudit pays. »⁵¹⁰ Sa vie serait sans doute terne et sans gloire alors que lui, est habitué aux éloges et au pouvoir.

Jason qui est très habile, fait croire à Médée qu'il se remarie pour assurer la prospérité de toute sa famille. Si le lecteur se fonde sur ses propos, il se rend compte que Médée ne fait pas partie de la famille en question puisqu'il ne la protège pas lorsque le roi de Corinthe la bannit de ses terres. A cause de sa soif du pouvoir, il ne se rend compte ni de sa trahison ni de son ingratitude envers Médée. Bien au contraire, il trouve des raisons pour justifier son acte :

« Je t'ai aimée, Médée. J'ai aimé notre vie forcenée. J'ai aimé le crime et l'aventure avec toi. Et nos étreintes, nos sales luttes de chiffonniers, et cette entente de complices que nous retrouvions le soir, sur la paillasse, dans un coin de notre roulotte, après nos coups. J'ai aimé ton monde noir, ton audace, ta révolte, ta connivence avec l'horreur et la mort, ta rage de tout détruire. J'ai cru avec toi qu'il fallait toujours prendre et se battre et que tout était permis. [...] Je veux accepter maintenant. Je veux être humble. Ce monde de chaos où tu me menais par la main, je veux qu'il prenne une forme enfin. [...] Mais je veux m'arrêter, moi, maintenant, être un homme. Faire sans illusions peut-être, comme ceux que nous méprisons ; ce qu'ont fait mon père et le père de mon père et tous ceux qui ont accepté avant nous, et plus simplement que nous, de balayer une petite place où tienne l'homme dans ce désordre et cette nuit. »⁵¹¹

Jason donne l'impression d'avoir vécu auprès de Médée, dans un monde d'instabilité et de chaos. Il présente Médée comme une femme qui est la cause de tous ses ennuis, de sorte que resté uni à elle le mènerait vers une vieillesse sans gloire. Or, en se mariant à Créüse, il compte non seulement accéder facilement au pouvoir mais aussi donner un brillant avenir à ses enfants. Nous pouvons dire que la princesse Créüse représente pour Jason, la nouvelle toison d'or car grâce à elle, il peut enfin

⁵¹⁰ Hans Henny Jahnn, *op. cit.* p. 73.

⁵¹¹ Jean Anouilh, *op. cit.* p. 388.

réaliser son rêve le plus cher en devenant roi. Aussi, est-il intéressant de souligner que par ce mariage, il compte mettre fin à son exil perpétuel avec Médée. En acquérant enfin le pouvoir, il pense retrouver enfin sa dignité et sa gloire oubliées. En tant que gendre du roi, Jason, comme à ses habitudes, s'assure l'accès du pouvoir. Créon et sa fille représentent son unique chance pour avoir enfin le trône et il ne tient en aucun cas laisser passer une occasion pareille.

Même si pour cela il doit être perçu comme une personne qui ne respecte pas ses engagements, il préfère de loin le trône aux considérations qui ne feront que le retarder dans ses ambitions. De plus, il veut désormais être de la race des justes et des riches. Il veut être honnête et noble par le pouvoir. En somme, Jason se prépare une vieillesse heureuse et dorée. C'est pour cette raison qu'il préfère se débarrasser de Médée pour épouser Créüse. Cette dernière symbolise à ses yeux, un confort appréciable qu'il n'a jamais eu en étant Marié à Médée.

Nous voyons bien que Jason est un fin calculateur. Il n'épouse pas Créüse par amour mais plutôt par désir du pouvoir. Cela dit, il reconnaît lui-même que ce n'est pas pour un nouvel amour qu'il quitte Médée, mais plutôt pour trouver l'apaisement et une vie tranquille. Il est très explicite sur ce sujet :

«Crois-tu que c'est pour chercher un autre amour que je te quitte ? Crois tu que c'est pour recommencer ? Ce n'est pas seulement toi que je hais, c'est l'amour. »⁵¹²

Jason veut désormais fuir l'amour car il engendre malheur et souffrance. Il préfère s'unir à Créüse qu'il n'aime pas réellement pour vivre une autre vie: celle des honneurs et du pouvoir. Le comportement de Jason traduit un certain égoïsme car il ne pense qu'à lui. On pourrait dire qu'il est un opportuniste car il n'a aucun sentiment quand il s'agit de ses intérêts. Ainsi, s'offre-t-il une cage d'or alors qu'il préfère pour Médée une cage de fer puisqu'on la bannit pour ses fautes et ses intérêts. Son goût et sa soif du pouvoir font que le sort de Médée lui importe peu. Seul le pouvoir compte

⁵¹² Jean Anouilh, *op, cit.*, p. 379.

pour lui et ce, à n'importe quel prix. Tout au long de sa vie, Jason a toujours accepté d'être au premier rang et de régner à tout prix. Pour retrouver son honneur et sa dignité, il semble être à l'affût de tout. Il aspire à la domination et pour cela, il est capable de parier sur tout ce qui peut le conduire au trône.

D'ailleurs, ne sacrifie-t-il pas son amour et les droits de Médée pour atteindre son but personnel ? A travers tous les récits contemporains, nous constatons que le Jason moderne est mû par le choix de la gloire et du pouvoir. Il se présente donc comme un ambitieux qui se sert de l'amour des princesses pour se hisser au rang des hommes importants de Corinthe. Aussi, est-il important de préciser que Jason est bien un être capable de faire souffrir une femme pour tout ce qui touche à la gloire. L'amour et le sexe sont pour lui des moyens sûrs pour arriver à ses fins. Jason est constamment attiré par la gloire qui pourrait faire de lui, un Corinthien modèle craint de tous. Il veut être le dominateur et non le dominé. Pour cela, tous les moyens semblent être propices.

En définitive, nous pouvons dire que la soif effrénée du pouvoir conduit bien souvent à la souffrance de certaines personnes et même de certains peuples. En nous fondant sur les actions de Jason qui, pour le pouvoir, abandonne Médée qui a pourtant tout sacrifié pour lui, nous osons dire que la soif de la gloire aliène l'être humain.

Jason pourrait se présenter comme un être aliéné dans la mesure où il ne se rend pas compte du mal qu'il cause aux autres dans le simple but d'avoir l'honneur et la gloire. Le mythe de Médée devient comme l'a souligné Mimoso Ruiz, un écho du contexte et de la situation politique dans lequel s'inscrit le drame contemporain. Nous sommes confrontés à des « Jason » au pire, pour le pouvoir, commettent des crimes et des malversations sans se soucier outre mesure des effets.

3. Créon et l'abus du pouvoir

Le terme pouvoir connaît plusieurs acceptions. Il peut être entendu comme la capacité de faire quelque chose, tel que le droit d'agir d'une personne sur autrui ou sur une chose. Ainsi, dans le langage courant, le pouvoir désigne-t-il toute maîtrise de fait.

En sociologie par exemple, le pouvoir est conçu comme la capacité d'un individu à réaliser sa volonté. Le plus fort ou le maître amène ou contraint toujours l'autre à agir en conformité avec cette volonté. Ainsi tout pouvoir absolu tend toujours à vouloir corrompre et se prête à des abus et à la tyrannie. Mais que signifient les mots abus de pouvoir et tyrannie ? Le mot abus de pouvoir est porteur de corruption et fait penser à des pratiques scandaleuses et malhonnêtes. Quant au mot tyrannie, il vient du terme grec tyrannos qui signifie maître absolu, maître tout puissant. Dans les temps anciens, en occurrence chez les Grecs, ce mot désignait celui entre les mains de qui le peuple remettait les pleins pouvoirs car jugé le plus à même de défendre ses intérêts (par la force armée ou les moyens financiers qu'il possédait.) Cependant, le terme a pris un sens péjoratif parce que certains dirigeants se sont emparés abusivement du pouvoir. Par conséquent, il désigne à l'heure actuelle en politique celui qui, ayant le pouvoir, l'exerce de manière absolue et oppressive. Il est donc employé pour qualifier une personne autoritaire qui impose sa volonté de manière à abuser de son pouvoir. C'est cette forme de pouvoir que nous allons mettre en exergue avec le comportement de Créon à l'égard de Médée.

Créon se présente non seulement comme un roi dangereux à tous les points vus. En effet, face à la confrontation entre Jason et Médée, se trouve Créon qui prend partie pour son compatriote grec en usant de son pouvoir. Bien que Médée n'ait commis aucune faute à Corinthe, le roi Créon lui demande de quitter sa cité. Il agit de façon arbitraire, parce que Médée est une étrangère et non une grecque.

Cette décision est fondée sur des motivations intéressées et subjectives. En effet, en exilant Médée, le roi espère assurer comme il le dit, la paix et la tranquillité de sa cité. Pour lui, Médée est une barbare qu'il faut redouter. Par conséquent, le seul moyen

qu'il trouve pour l'éloigner, c'est de l'accuser des maux. En réalité, Créon ne veut pas d'étrangère sur ses terres. De plus, il cherche des raisons pour exclure Médée afin d'unir sa fille à Jason. Par cet acte, il se considère comme un être invincible qui a le droit de décider de la vie ou de la mort de ceux qu'il n'aime pas. Même si chez Pasolini il reconnaît que Médée n'est pas du tout coupable, il n'en demeure pas moins qu'il se réjouit de la voir loin de sa cité à cause de sa fille :

« Ce n'est pas par haine envers toi, ni par méfiance envers ta différence de barbare arrivé dans notre ville avec des signes d'une autre race, que j'ai peur... C'est par amour pour ma fille qui se sent coupable à ton égard et qui, connaissant ta douleur, éprouve une douleur qui ne lui laisse aucun répit. Au point que ces noces sont pour elle un deuil, plutôt qu'un bonheur. C'est pour que tu ne l'opprimes pas par ta présence, toi qui n'es pourtant coupable de rien, que je veux, contre toute humanité, te chasser de mon pays. »⁵¹³

Il agit d'une manière injuste envers Médée parce qu'il a peur que sa décision de marier sa fille avec Jason ne provoque la vengeance de cette colque. La peur est l'une des causes qui le pousse à être injuste et sans pitié. « J'ai peur de toi, inutile de m'en cacher, j'ai peur que tu ne fasses à ma fille un mal irrémédiable. Et j'ai de multiples raisons de le craindre. » Par ailleurs chez Jahnn, il nie catégoriquement le fait qu'elle ne soit pas coupable. De ce fait, Créon semble bien résolu à l'exiler loin de sa Corinthe. Tous les crimes qu'il lui reproche vont bien en sa défaveur et personne ne pourra le contredire. Il refuse même que Médée se plaigne au risque de l'anéantir sous l'effet de sa colère.

Pour lui, tous les crimes que Médée a commis n'ont rien à avoir avec Jason. Il excuse toutes les fautes de ce dernier en rendant Médée responsable de tout. Dans son entendement, Jason n'a commis aucun crime comme le prétend Médée pour se défendre contre l'acharnement de Créon qui la bannit. D'autant plus que Jason est de chez lui, toutes sortes de fautes peut lui être pardonnées contrairement à Médée qui vient d'un ailleurs inquiétant et redoutable. Comme le fait remarquer Créon, la seule

⁵¹³ Pier Paolo Pasolini, *op. cit.*, p. 73.

erreur de Jason, c'est d'avoir épousé Médée qui n'est pas du toutes les manières une citoyenne grecque. Il va même insinuer que la jeunesse de Jason a été agitée mais il est désormais un homme mur. Créon déclare sous un ton arbitraire : « Jason est de chez nous, le fils d'un de nos rois, sa jeunesse, comme bien d'autres, a peut-être été folle, c'est un homme à présent qui pense comme nous. »⁵¹⁴

En fait, à travers les propos de Créon, on comprend que, quels que soient les fautes de Jason, il ne peut qu'être acquitté dans la mesure où il est grec. On pourrait également interpréter ses propos comme une injure à l'encontre de Médée. En effet, les paroles comme « c'est un homme maintenant, il pense comme nous » montrent à quel point il méprise Médée. Pour Créon, Médée n'est qu'une barbare qui ne parle pas le langage des Grecs. Dans la mesure où ils sont de cultures différentes, elle n'a ni les mêmes objectifs ni les mêmes pensées qu'eux. Cela voudrait dire qu'elle n'est pas capable de réfléchir parce qu'elle vient d'ailleurs. Cette civilisation lointaine ne peut qu'apporter que des préjugés qui inspire la crainte au roi.

Si chez Anouilh et chez certains écrivains contemporains c'est Créon en personne qui intime l'ordre à Médée de partir, chez Jahnn, cette décision est donnée à un serviteur. Le mépris est tel que même le serviteur du roi utilise des termes cruels pour faire comprendre à Médée que ses enfants et elle, ne sont pas les bienvenus sur le territoire grec.

Créon dans sa tyrannie, bafoue les lois de l'hospitalité. Pour le bonheur de sa fille, il est capable des pires résolutions. Il ne peut accepter que Médée, qu'on considère comme une magicienne redoutable reste un jour de plus dans son pays. Aussi, faut-il remarquer que son abus de pouvoir s'accompagne d'un dédain. Pour lui, seuls les étrangers ne peuvent comprendre le sens d'un ordre de bannissement donné par un puissant roi comme lui. De plus, il ne souhaite en aucun cas qu'elle lui désobéisse. Si Médée refuse cet exil, c'est tout simplement parce qu'elle représente un animal qu'il faut abattre.

⁵¹⁴Jean Anouilh, *op. cit.*, p. 373.

Ainsi, Médée prend-t-elle la figure d'une victime de la tyrannie et de l'injustice de Créon. Par l'exercice d'un pouvoir outré, il propose non seulement les lois, mais aussi sa volonté pour règle afin de maintenir Médée, qui ne rentre pas dans ses faveurs sous sa domination.

Il satisfait son ambition particulière aussi bien que sa passion pour le pouvoir. Les lois sont détournées et violées au préjudice de la colque. Nous remarquons que Créon emploie la force et le pouvoir qui sont en sa disposition pour imposer à ses sujets et en particulier à Médée les décisions que même les lois ne permettent pas. L'extrême dureté de Créon pourrait s'interpréter comme la non acceptation du bonheur de l'autre. Le comportement de Créon envers Médée, qualifie l'arbitraire qui régit son pouvoir. On pourrait dire que son obstination à bannir Médée vient du privilège que lui offre la royauté. Aimant les honneurs, il n'hésite pas à les conquérir par tous les moyens. Dès lors, le traitement de faveur qu'il offre à Jason est donc dû au fait qu'il désire que celui-ci soit son gendre et aussi parce que celui-ci est fils d'un roi grec.

A travers le personnage de Créon, les écrivains contemporains présentent une facette de certaines personnalités politiques qui, obsédés par le pouvoir s'offrent des comportements qui vont à l'encontre des lois. Ils prennent des décisions radicales contre des étrangers ou immigrés. En effet, ils prétendent tous que leurs décisions même les plus extrêmes ont pour but de préserver l'ordre dans leurs pays alors qu'il n'en est rien réellement. Cependant, même si à travers certaines situations ils optent pour des résolutions qui affichent des ambitions nobles dans la mesure où elles visent à assainir leurs Etats. Mais force est de constater que bien souvent, elles n'en demeurent pas moins absurdes et mensongères. Cette attitude fait qu'ils tombent souvent dans des vices qui les éloignent constamment du peuple. Face à Créon qui parce qu'au pouvoir préfère se comporter en despote, en alignant dans son royaume ou sa cité des actes de corruption et d'injustice, nous sommes amené à nous poser quelques questions. Les hommes à la tête d'un peuple sont-ils obligés d'imposer leur décision pour assouvir leurs désirs ? N'est-ce pas la course effrénée à la gloire et à la suprématie qui les conduit souvent à une décadence sans nom ? N'est-ce pas les nombreux débordements

consolidés par la dictature qui entraînent bien souvent des révoltes ?

4. Le combat de Médée contre Créon et son contexte politique

Si dans les versions anciennes du mythe, Médée représentait un bourreau, un tyran de par sa personnalité affirmée et virile, chez les auteurs contemporains, cette vision dominatrice a été supprimée. En effet, au XX^{ème} siècle, c'est plutôt une Médée étrangère, victime d'exclusion qui nous est décrite. Elle est utilisée comme le symbole du refus de la soumission qu'imposent les tyrans et de l'injustice sociale. Médée veut combattre Créon qu'elle considère comme un tyran. Ce combat est l'expression d'un mécontentement contre l'injustice.

Pour sa liberté, elle s'insurge contre les dispositifs du pouvoir qui tend à exclure la colque ou l'étrangère venue d'ailleurs qu'elle représente. Elle revendique ce qui lui revient de droit même étant étrangère. Mariée à un Corinthien, elle souhaite qu'on l'accepte comme il se doit. Médée qui ne veut en aucun cas accepter la répudiation et l'exil se voit obliger de se livrer dans un combat quel qu'en soit le prix. Cependant, sachant que le combat dans lequel elle s'engage n'est pas du tout facile, elle utilise des astuces qui pourront l'aider. Ainsi dans sa confrontation, elle demande un jour de sursis qu'elle obtient.

A travers les différents meurtres qu'elle commet, Médée pense rétablir la justice qui lui a été refusée. Même si pour y parvenir elle se sent obligée de passer par des crimes dont celui de ses enfants et de la famille royale. Il faut souligner que l'enjeu de la mort de ses enfants n'est pas le même que la mort de Créon et de sa fille Créüse. Comme nous l'avons souligné précédemment, par la mort de ses enfants, Médée revendique son devoir conjugal et de femme abandonnée. Elle nie en quelque sorte sa nature de femme en annulant sa féminité. Elle souhaite par ce geste effacer les traces de Jason en réaffirmant d'une manière ou d'une autre sa volonté de sortir de cette situation d'infériorité dans laquelle la société l'a plongée. Elle rompt ainsi avec les principes de la société qui tendent à refuser la liberté à la femme et à l'étrangère qu'elle représente sur ce sol corinthien. Il va sans dire qu'elle menace l'existence de la

société aux lois injustes et arbitraires. Elle reconquiert en quelque sorte, la gloire par le renversement de l'ordre cosmique. Elle veut prendre la place de l'homme pour changer leurs différentes lois illégales. A ce titre, nous pouvons aller dans le même sens que Jean Alaux qui souligne que:

« Médée se comporte précisément en homme en tuant ses enfants et, du même coup, se coupe de la condition féminine et maternelle au nom de quoi elle agit, et au nom de quoi le chœur comptait avec elle. »⁵¹⁵

Médée se comporte de manière à ce qu'on prenne conscience qu'elle n'est pas d'accord avec les principes de cette société corinthienne. Elle refuse de vivre une vie sans la moindre valeur car étant dans sa patrie, elle a toujours été considérée pour sa bravoure. C'est seulement pour l'amour de cet Argonaute qu'elle a voulu laisser ce masque de la femme forte. Puisqu'il ne l'a désire plus, vaut mieux pour elle qu'elle se ressaisisse pour redevenir elle-même

Quand au meurtre de Créon et de sa fille, il a une signification particulière dans ce mythe qui ne cesse de nous étonner et de nous enseigner. En effet, on pourrait interpréter le crime perpétré sur la personne de Créon comme étant la dissolution d'un pouvoir machiavélique. Médée compte détruire de fond en comble la société corinthienne afin d'anéantir totalement le régime de Créon qui se veut injuste et totalitaire. Elle refuse non seulement la prétendue anarchie de Créon mais aussi et surtout s'insurge contre les préjugés sociaux. Médée condamne le mépris et l'arrogance de Créon. Comme on peut le constater, l'héroïne exprime son dégoût et son amertume face au comportement de Créon.

⁵¹⁵ Jean Alaux, *le liège et le filet*, Paris, Belin, 1995, p. 269.

Qui est donc Créon pour décider de la vie et de la mort d'une personne ? Médée le considère comme un homme aveuglé par le pouvoir qui fait croire à tout son peuple qu'il veut mettre de l'ordre dans son pays en l'exilant. Alors qu'en réalité, c'est parce qu'il veut l'éloigner pour que sa fille épouse Jason dans la tranquillité. Consciente de cette supercherie du roi, elle a préféré mettre fin à ses vieux jours ainsi qu'à celle de sa fille pour que celle-ci n'ait pas des enfants avec Jason.

Les héritiers de Créon, Médée n'en veut pas. De plus, elle n'a jamais voulu que ses enfants aient comme frères, les petits enfants de ce roi. Autant, les Corinthiens se croient intelligents et supérieurs aux autres races, autant, Médée qui est fière de son statut de colque ne souhaite pas que ses fils soient mêlés à la politique corinthienne. D'ailleurs pourquoi voudrait-on qu'elle accepte cette situation indigne puisqu'elle a été la risée de tout ce monde qui n'a fait que la rabaisser. Médée ne comprend pas du tout le fait que Jason soit blanchi par Créon alors que celui-ci a bel et bien contribué à tous les crimes qu'elle a commis. Créon a fait de Jason un allié pour mieux martyriser Médée et elle ne peut accepter cela. Comme le souligne Duarte Mimoso Ruiz, Médée à travers son acte, « dénonce cette perversion du droit et de la loi qui permet aux autorités de Corinthe et à leur complices (Jason) de justifier leurs injustices. »⁵¹⁶

Elle revendique que justice soit faite dans cette cité où les hommes au pouvoir prétendent mettre les lois en pratique alors qu'en réalité, il n'en est rien. Ainsi, elle entend refuser de jouer le jeu du tyran qui souhaite qu'elle demeure toujours la victime de cette société qui non seulement la détruit à petits feux mais aussi et surtout la maintient dans un système politique injuste. Elle reste ferme et si fière qu'elle ne laisse aucune place ni à la résignation ni à la soumission alors qu'elle ressent profondément en elle ce déchirement qu'est l'exil qu'on lui impose une fois de plus. Bien qu'elle ait tous les Corinthiens contre elle, Médée qui est une opprimée sans défenseur dans cette Grèce, réussit à vaincre Créon. Elle détrône le puissant Créon et son acolyte Jason qui sont trempés dans une corruption exacerbée. Il faut comprendre donc que Médée

⁵¹⁶ Duarte Mimoso Ruiz, *op. cit.*, p. 191.

cherche à faire prendre conscience à les citoyens corinthiens qui, au lieu de réagir contre le despotisme, oeuvrent plutôt à suivrent leur roi sans réagir. C'est aussi et surtout contre l'attitude partielle des Corinthiens qu'elle s'insurge dans la mesure où personne n'ose prendre la parole pour critiquer les actions abusives du roi.

Est-ce la peur qui les pousse à se taire et à fermer les yeux sur cette situation qu'elle vit ou est-ce simplement son statut d'étrangère qui fait qu'ils ne réagissent pas ? Les deux perspectives sont valables. Dans tous les cas, Médée elle, se donne les moyens pour faire comprendre à tous, qu'elle ne désire en aucun cas coopérer avec Créon car son pouvoir est anarchique. Tout compte fait, rien ne l'empêche de protester contre la politique de Créon qui l'opprime. Dans cette bataille, elle détruit la cité corinthienne. Cependant si chez certains auteurs contemporains tels Jahnn, Rouquette et Pasolini, Médée par la mort de Créon et de sa fille triomphe, il n'en demeure pas moins que chez certains auteurs ce n'est pas le cas.

En effet, chez Anouilh et M. Anderson nous avons une Médée défaitiste car en plus de la mort de ses enfants et du tyran Créon, elle se tue à la fin de la pièce. Comment pouvons nous interpréter le suicide de Médée à la fin du mythe ? Katounta Sylvia présente la mort de Médée à la fin de la pièce comme un refus de celle-ci à l'humanité. Elle dit entre autres :

« Dépossédée de ce qui donnait un sens à sa vie, elle ne peut accepter un monde sans Jason. Elle ne peut pas renoncer à son idéal, à sa passion absolue : vivre une vie hors normes. Elle choisira délibérément la mort. Elle n'est pas une personne ordinaire. Elle va au bout de ses rêves et elle ne se contente pas de demi-mesures. Cette tendance à l'excès caractérise toutes les manifestations de sa vie. L'excès se trouve dans sa passion amoureuse, dans sa haine, dans sa violence, dans son refus de faire des compromis et d'accepter la vie réelle. Elle refuse le bonheur humain, très simple et ordinaire que Jason lui propose. [...] Le débat porte sur

une angoisse devant la vie et sur l'incapacité de s'adapter à la vie quotidienne et à accepter la réalité telle qu'elle est. »⁵¹⁷

Il apparaît donc qu'elle s'insurge contre la volonté de Jason d'effacer de sa mémoire leur passé commun. Par ailleurs, nous expliquons son acte comme l'expression du rejet de l'injustice sociale. Cela étant, partout où ce problème se pose, elle se sent animer d'une mission pour que la justice soit faite. Par exemple, en Colchide, Médée malgré l'amour qu'elle avait pour son père décide d'aider Jason qui devait affronter la pire des missions pour acquérir la toison d'or. Elle considérait que son père n'avait pas droit de confisquer cette toison qui appartenait aux corinthiens.

A Iolcos, elle tue le tyran Pélidas qui a refusé de donner le trône à Jason pour que justice soit faite. A travers ces exemples, nous pourrions dire que Médée se donne la mort chez ces deux auteurs parce qu'elle se rend compte que malgré son combat pour la justice, le monde ne changera jamais. Car il y aura partout et toujours de la corruption, l'abus de pouvoir, l'intolérance et l'injustice sociale. Elle a toujours voulu d'un monde meilleur avec de vraies valeurs morales et humaines. Cependant cet idéal dont elle aspire et rêve est loin de se réaliser puisque toutes les personnes qu'elle côtoie dans cette Corinthe demeurent plutôt dans la corruption et l'injustice totale.

On pourrait peut-être qualifier ces auteurs de pessimistes dans la mesure où ils trouvent à travers la mort, l'ultime solution aux maux qui minent la société. Même si ce suicide semble donner l'impression d'un échec, on pourrait le considérer plus comme un désespoir face à une situation politique sans issue. Médée choisit cette auto destruction comme un moyen pour éveiller la conscience des Corinthiens qui n'ont pas compris le danger que peut comporter une injustice au sein d'un Etat. Aussi, faut-il ajouter que cette prise de position radicale constitue pour elle, le refus d'une mauvaise politique qui ne peut que nuire à la population. Médée à travers la destruction de l'Etat de Créon représente l'incarnation de la révolte absolue. En effet, face à ce tyran

⁵¹⁷ Katounka Sylvia, *Les femmes, la loi et la justice dans la tragédie antique et le drame moderne : La transposition du mythe d'Antigone et de Médée dans le théâtre d'Anouilh*, Thèse soutenue en 2002 p. 407.

arbitraire et injuste, elle comprend que la seule solution pour libérer les personnes opprimées, c'est de détruire ceux qui sont la cause de leur indignation ainsi que de leur humiliation. Le combat de Médée participe donc de la lutte contre toutes les injustices et dictatures pour la liberté des peuples, fussent-ils autochtones ou étrangers. Si on part du principe que toute personne est libre par nature, personne ne doit en aucun cas accepter de se laisser dominer par un tyran qui se croit permis de décider de la vie et de la mort d'un sujet plus faible. Le combat de Médée s'adresse à tous et en particulier à ces hommes forts qui procèdent par l'anarchie pour dompter le peuple. Pour elle, nul ne doit accepter de subir abusivement la tyrannie exacerbée des hommes au pouvoir. C'est pour éviter donc ce despotisme et la corruption que ces hommes au pouvoir tiennent à légaliser qu'elle tue Créon en tentant ainsi de renverser le pouvoir.

L'injustice sociale exacerbée par un comportement tyrannique et arbitraire de Créon est bien à la base de révolte et de la destruction de la politique corinthienne par Médée. Cette attitude de Médée rappelle de nos jours, celui de plusieurs personnes qui combattent afin d'avoir une vie meilleur.

5. Conclusion partielle

Notre analyse nous a permis de mettre en évidence les aspects idéologiques raciaux et sociaux du mythe de Médée ainsi que son interprétation. Nous avons particulièrement décelé les problèmes liés à la situation raciale et sociale des personnages. La première difficulté raciale est incarnée par Médée dont l'origine lointaine pose les problèmes de la relation entre barbares et civilisés. Ce conflit pourrait s'interpréter comme étant celui de dominé et dominant. Ce personnage parce que étranger, est considéré comme un être inférieure. En tant que tel, tous les sacrifices qu'il fera pour se faire aimer en tant que la femme d'un grec civilisé sont voués à l'échec. Son époux lui-même se plaint à lui rappeler qu'elle n'est pas et ne sera jamais une grecque civilisée. Il pousse à l'extrême ses remarques désobligeantes quand il lui dit que malgré son union avec lui, elle n'a pu améliorer sa condition de vie en tant que grec. C'est l'intégration de cette étrangère qu'il met en question alors qu'elle aura tout

essayé pour y arriver. Issue d'une race dite damnée, elle se trouve condamnée d'office par un peuple et son roi imbu de pouvoir. La situation de Médée à Corinthe rappelle celle de certains étrangers opprimés. Ils sont victimes puisqu'ils essaient de vivre en harmonie avec une société qui refuse de les accepter malgré tous les efforts.

Quittant le domaine racial, nous sommes confronté à une autre difficulté : celle de la ségrégation sociale. Médée, pour être venue d'ailleurs en a fait les frais. Elle a perdu toute crédibilité et tout le respect que devait lui conférer ses origines de noblesse et de fille de roi. Pour une question de pouvoir, Jason son mari la répudie au détriment de Créüse qui peut l'amener sur le trône Corinthien. Mais la mésaventure de cette colque ne s'arrête pas à ce stade car elle se voit en plus de sa répudiation, injustement exilée par le roi Créon. Celui-ci use de son titre de roi pour la chasser de son territoire. En effet Médée est accusée de tous les crimes qu'elle a commis pour Jason. Bien qu'elle ait agi avec la complicité de son époux, c'est elle seule qui est condamnée et chassée comme une intruse.

Au vu de cette situation illégale et arbitraire, Médée se livre à un combat pour dénoncer les actions de ce roi qui met en danger la politique Corinthienne. A ses yeux, Créon est un homme tyrannique qui impose ses lois aux étrangers sans vraiment appliquer celles qui ont été fixées pour l'hospitalité de ceux-ci. Cet abus de pouvoir démesuré de ce dernier est la cause de sa révolte. Médée, en assassinant Créon et sa fille compte mettre un terme à un pouvoir despotique. C'est aussi et surtout toutes les injustices sociales qu'elle veut supprimer.

Chez les auteurs contemporains, Médée l'étrangère, la barbare et l'opprimée prend une dimension symbolique. Elle représente la farouche opposante à tous les régimes totalitaires qui s'octroient le droit de décider à la place des autres. Dès lors, le combat de Médée constitue la lutte contre l'inégalité et l'injustice sociale. C'est tout une révolution, un changement du monde opprimé, accablé et dépouillé par l'occident qu'elle instaure.

CONCLUSION GENERALE

Parvenue au terme de notre étude, il convient de tirer les enseignements tant théoriques qu'heuristiques. Mais auparavant, sans doute convient-il de rappeler le sujet qui a retenu notre point d'ancrage au cours de cette étude. Il s'agissait pour nous de montrer comment la notion d'interculturalité qui constitue un *ethos* des études comparatistes pouvait avoir droit de cité à travers l'étude d'un mythe antique. Autrement dit, nous nous proposons de démontrer qu'une humanité ne pouvait être « autarcique » mais au contraire qu'elle se devait d'être ouverte sur d'autres humanités dans une sorte de relation interculturelle. Les humanités pouvaient – et devaient, cela devenant une quasi nécessité – être mises en relation interculturelle. Les problèmes sociaux d'une aire culturelle donnée pouvaient être traités de différentes manières et selon des modalités de surface différentes bien qu'il existe des similitudes au niveau profond ou archétypique. C'est un tel souci scientifique et théorique qui a motivé l'intitulé que voici : **Médée, figure contemporaine de l'interculturalité.**

Comment un personnage de la mythologie gréco-latine peut-il être lu à travers le prisme des cultures moderne et contemporaine ? Et selon quelles modalités une telle lecture ou réception est-elle possible ? Selon quel « travail » esthétique, littéraire et idéologique une telle lecture pourrait être rendue possible ? Pour répondre à ces questions essentielles, il nous a paru opportun d'adopter une organisation en trois temps qui constitue l'ossature de notre étude.

La première partie de la thèse intitulée : « Les procédés de réactualisation du mythe de Médée » se proposait de montrer les procédés narratifs en vertu desquels est rendue possible une réappropriation contemporaine du mythe de Médée. Ces procédés de réappropriation sont essentiellement d'ordre structurel. Les espaces, les objets scéniques, les personnages subissant ce que nous pouvons appeler la parodisation du mythe. Après une analyse minutieuse, nous avons abouti au fait que les pièces de ces

dramaturges au XXème siècle relèvent d'une originalité particulière. Les écrivains contemporains, en actualisant ce mythe, l'inscrivent dans de nouvelles perspectives historiques afin de mieux développer les problèmes que rencontrent les sociétés actuelles. Dans cette perspective, se manifeste très distinctement une profonde transformation du récit hypo culturel tant au niveau de l'écriture que de la narration.

Au niveau de l'écriture de ce mythe, nous avons constaté que les procédés de transposition tels que la parodie, la banalisation, le burlesque et le grotesque ont permis à ces écrivains contemporains, bien qu'ils aient eu recours aux écrits des classiques, à carnavaliser le mythe de Médée. Ainsi, cette « carnavalisation » du mythe hypo-culturel se perçoit-elle notamment à travers la dégradation des personnages mythiques et le renversement des valeurs mythiques. En effet, les personnages mythiques qui, autrefois, étaient doués d'un rôle et d'un pouvoir social importants, sont devenus de simples marginaux. De l'âge d'or, d'un statut honorifique, ils en arrivent à céder la place à l'âge de fer, d'où leur statut dégradé ou hypostasié. Les personnages sont dégradés aussi bien physiquement que moralement. Le mythe de Médée, est ainsi soumis à une inversion et à un renversement des situations mythiques lui donnant un sens nouveau.

La réactualisation peut aussi être perçue d'un point de vue intertextuel. Elle se manifeste notamment à travers l'alliance des différents niveaux de styles et de tons, l'obscène côtoyant ou contaminant le poétique, le sublime le grotesque. Au delà de ces remarques, nous avons constaté que l'intégration des passages de l'œuvre d'Euripide dans les pièces de Jahnn, Kyrklund, Pasolini entre autres, est bien réelle.

Cette relation d'intertextualité évidente vient expliciter l'ancrage des versions modernes dans le mythe antique. Un des aspects de cet ancrage des versions modernes est ce que nous avons analysé sous la rubrique de la permanence du sacré ou du religieux. La question de la religion constitue un élément important du mythe de Médée. A ce titre, l'analyse des objets sacrés et des divinités nous aura permis de montrer que dans les versions contemporaines, le sacré tient une place prépondérante

aussi bien que dans les versions antiques. Cette permanence du sacré nous semble remettre en cause ou nuancer la notion d'interculturalité ou de réception. En effet, dans un processus de réactualisation ou de transposition, dans le cadre d'une réception directe par exemple, on se rend compte que tout n'est pas sujet à transformation. Si on assiste à une volonté de parodisation manifeste des auteurs contemporains en ce qui concerne les objets notamment, l'aspect religieux auquel ils restent fidèles montre aussi combien toute humanité reste attachée aux choses sacrées ou spirituelles. Au moment où le monde entier vient de sortir de deux guerres mondiales et de nombreuses atrocités, l'attachement aux choses sacrées et religieuses peut bien se comprendre et se concevoir.

L'espace sacré et profane se côtoient dans le sens où nous avons affaire à deux univers qui se rencontrent. Il s'agit de l'espace de Médée dans lequel la sacralité est omniprésente et celui de Jason qui se veut profane. Nous pourrions parler d'une certaine interpénétration spatiale qui est très importante dans le déroulement de l'histoire de la Colque et du Grec. Cependant, contrairement aux écrivains antiques qui condamnaient et dénonçaient les pratiques religieuses et la magie de Médée, les contemporains, eux, lient le rôle de cet attachement à une croyance du sacré, inconnue et étrange aux corinthiens. Pour eux, en effet, la transformation de la magie bienfaitrice en magie noire n'a rien d'étonnant. Médée arrive à cette solution parce qu'elle y a été poussée par les Corinthiens qui la méprisaient parce qu'étrangère.

Face à Jason qui l'abandonne après plusieurs années au profit de Créüse et également face au roi Créon qui lui demande de quitter son pays, Médée se sert de la magie à la fois pour se protéger et se venger. Cela apparaît comme la seule alternative qui puisse l'extirper de la haine de ses bourreaux. Ainsi, les écrivains contemporains ne condamnent pas la Médée magicienne, mais bien au contraire la consacrent et l'humanisent.

Dans la même optique, on perçoit le temps et l'espace comme deux modalités de réappropriation. Nous nous sommes rendu compte que la Médée moderne était aussi confrontée à l'opposition cruciale du temps et de l'espace. Médée ayant tout abandonné pour suivre Jason se rend compte une fois arrivée à Corinthe de l'absence du sacré dans ce pays particulièrement attiré vers le moderne. Désormais, elle est obligée d'accepter cette nouvelle culture qui a perdu toutes les valeurs sacrées. La nouvelle technologie génère le primat de l'homme (le Corinthien) sur le spirituel, le non respect du sacré.

Par la vengeance perpétrée contre Créon, Créuse et Jason dont elle tue les enfants qui sont aussi les siens, Médée retrouve toute sa vie antérieure. Elle réussit tant bien que mal à refaire alliance avec ses dieux qu'elle avait décidé de renier à cause de son amour pour Jason. Elle abolit ainsi le temps corinthien en réintégrant son espace-temps privilégié et statique, celui de la Colchide où elle vivait dans une harmonie Mythique. Les dramaturges ont sans doute mis l'accent sur la religion et le sacré parce qu'ils restent tous attachés aux valeurs anciennes. L'irruption du sacré dans la vie contemporaine prouve à quel point le fossé qui existe entre l'univers archaïque, hiératique clérical de Médée et celui de Jason qui se veut rationnel et pragmatique est grand. Toutes les stratégies narratives utilisées par les auteurs du corpus peuvent s'expliquer par les préoccupations nouvelles qui sont celles des écrivains contemporains. Médée devient un prétexte pour aborder des questions particulières telles que la rencontre culturelle, l'intolérance, la haine et tous les extrémismes. Le mythe de Médée devient ici un alibi pour aborder les contradictions inhérentes aux sociétés contemporaines.

La deuxième partie, quant à elle, se voulait essentiellement centrée sur le parcours narratif du personnage de Médée. A travers l'intitulé « Le personnage de Médée : du destin ou de la tragédie personnelle à une réception universelle », le postulat d'une Médée considérée comme une figure contemporaine de l'interculturalité pouvait être entrevue plus distinctement. Médée contemporaine est présentée comme une victime et non plus essentiellement comme un bourreau. En effet, la prise de

conscience de son destin auprès de Jason est lamentable. Jason l'abandonne pour une autre alors qu'elle a tout sacrifié pour lui. L'intensité de son amour pour Jason la pousse à commettre des actes presque inhumains. L'acte de Médée résulte du fantasme effréné d'une femme qui aime encore et, se sentant trahie, se venge sur ceux qui sont la cause de sa séparation d'avec son mari. De ce fait, elle ne peut se hisser au rang des femmes fatales comme on pourrait le penser.

Une autre remarque essentielle que nous avons souligné dans cette partie est la question du mythe de Médée comme un mythe interculturel. A travers un mécanisme de transposition, Jahnn, Kyrklund, Anouilh, Rouquette, Pasolini, Koutoukas qui se sont inspirés de la *Médée* d'Euripide et de Sénèque, ont su nous transporter vers d'autres cultures à travers le personnage de Médée. Aussi, avons nous vu à travers les écrits de Anderson Maxwell et Pabe Mongo les avatars du mythe de Médée. Bien qu'ils ne nomment pas de la même manière leurs personnages comme ceux de la version antique, nous nous sommes rendu compte que sur le plan de la thématique, il existait des ressemblances entre la Médée grecque et ces avatars. De ce point de vu, la Médée africaine, anglaise, gitane ou japonaise soulève les mêmes préoccupations dénoncées par Euripide ou par Sénèque. Aujourd'hui, on se rend compte que le personnage de Médée se retrouve dans plusieurs cultures ou société selon le contexte qui lui est particulier. Cela dit, toute société peut se prévaloir d'une Médée. De ce fait, il apparaît que le mythe de Médée peut s'inscrire dans un cadre interculturel car il devient un schème universel dans toutes les cultures.

L'étude des modalités et de la portée de la transposition du mythe de Médée nous a révélé que les dramaturges contemporains, par le mécanisme de la réécriture du mythe de Médée, ont rompu avec la longue tradition du mythe antique. Par conséquent, les personnages correspondent désormais au public contemporain. Ils se détournent ainsi des classiques en acquérant une vraisemblance sociale conforme à l'actualité de leur époque. Le mythe de Médée actualisé au XX^e siècle, devient original dans la mesure où, Médée a désormais les mêmes préoccupations que les hommes de la société contemporaine. Les écrivains explorent sans cesse la richesse de

la tragédie grecque pour mettre en relief les problèmes de la société actuelle. Médée contemporaine devient la figure emblématique de l'Autre, de étranger et sa résistance devient le symbole d'une résistance contemporaine contre les extrémismes de toutes sortes.

Notre étude nous aura aussi permis de mettre en évidence les aspects idéologiques et sociaux du mythe de Médée. Nous avons particulièrement décelé les problèmes liés à la situation raciale et sociale des personnages. La première difficulté raciale est incarnée par Médée dont l'origine lointaine pose les problèmes de la relation entre barbares et civilisés. Ce conflit pourrait s'interpréter comme étant celui du dominé et du dominant. Ce personnage qui apparaît dans l'œuvre de Kyrklund sous les traits d'une africaine, est considéré comme un être inférieur. Son parcours narratif sera donc redevable à la fois de son origine sociale et/ou raciale. Son époux lui-même se plaint à lui rappeler qu'elle n'est pas et ne sera jamais une grecque civilisée. La crise vécue par le couple trouve son origine dans une cause liée à une altérité non assumée par une identité spécifique, en l'occurrence, l'identité grecque. Sur un axe paradigmatique, c'est-à-dire sur celui de l'herméneutique la situation de Médée à Corinthe nous semble pouvant être rapprochée de la condition des étrangers opprimés, rejetés sous le fallacieux prétexte qu'ils sont différents. Le combat de Médée est aussi le combat pour l'ouverture d'opprimés, rejetés sous le fallacieux prétexte qu'ils sont différents. Le combat de Médée est aussi celui de l'ouverture d'esprit, pour une identité ouverte sur l'Autre dont le monde a tout à gagner. Le personnage de Médée pourrait donc être considéré comme la métaphore de l'Autre rejeté ici ou confiné là dans des banlieues, à la périphérie dans les ZUP (Zone d'Urbanisation Prioritaire) ou les bas-fonds. Les relents éminemment tragiques du personnage de Médée ne doivent pas nous faire oublier toute la dimension edificatrice et instructive du mythe éponyme. De ce point de vue, le mythe de Médée ne doit guère plus être spécifique à un espace culturel précis mais au contraire doit pouvoir être actualisé partout où sévit l'intolérance, le rejet de l'Autre, que ce soit en Europe, en Afrique ou ailleurs. Sur ce point, Jahnn, que l'on connaît pour être très critique face au racisme, s'interroge à juste

titre :

« Pourquoi les nègres doivent-ils être pour nous des barbares, comme les Colchidiens l'étaient pour les grecs? Peut-être seulement parce que nous nions l'histoire de l'humanité et ses grandes nostalgies, ce que les nègres et les chinois n'ont pas encore fait. Si nous réfléchissons à ce que nous sommes, nous oublierons le mot « barbare. »⁵¹⁸

Il approfondit sa réflexion dans un article consacré à sa pièce en précisant que : « Une des coutumes les plus honteuses des Européens, c'est le mépris des représentants de races qui n'ont pas de peau blanche. »⁵¹⁹. La dimension idéologique du mythe et de la transposition d'un mythe antique devient ici patente.

Le mythe de Médée peut également être lu dans une perspective que nous pouvons qualifier de paritaire ou de « féministe ». En effet, les écrivains contemporains semblent mettre l'accent sur la complexité des rapports entre l'homme et la femme et la condition de la femme dans la société. En effet, avec eux, Médée s'insurge non seulement contre l'infidélité et la trahison de son mari mais également contre le système social. Elle refuse de se plier aux exigences d'une société réputée machiste. Elle dévoile à travers son cri d'alarme l'image de la femme étrangère, victime de l'injustice sociale et met ainsi en question la vision selon laquelle celle-ci doit être privée de paroles et de tous droits. Médée conteste les caprices de son époux qui veut prendre toutes les décisions à sa place. Ne supportant plus l'injustice et l'égoïsme de Jason, elle recherche la dignité et la légalité au même titre que les hommes. A travers sa révolte, elle compte faire prendre conscience à toutes celles qui sont opprimées et bafouées en détruisant bien sûr les préjugés d'une société qui veut que la femme soit toujours la subordonnée de l'homme.

Il faut souligner par ailleurs que la révolte de Médée tend à montrer que la femme est capable de prendre son destin en main. On pourrait dire par ses actes qu'elle est un être révolté qui a l'audace de critiquer les maux de la société et de réclamer ses

⁵¹⁸ Hans Henny Jahnn, (*Médée légende*), *op. cit.*, 111.

⁵¹⁹ *Id.*, (*Médée* article, p. 113.)

droits bafoués.

La *Médée* de l'Allemande Christa Wolf est un exemple typique de la femme courageuse qui refuse la domination. D'ailleurs les propos qu'elle tient le soulignent bien :

« Je ne suis plus une jeune femme, mais je suis encore sauvage, c'est ce que disent les corinthiens, pour eux, une femme est sauvage quand elle n'en fait qu'à sa tête. Les femmes des corinthiens me font l'effet d'être des animaux domestiques, bien apprivoisés. [...] Je n'ai pas quitté la Colchide pour me faire toute petite ici. »⁵²⁰

Force est de constater que plus qu'une révolte contre la condition humiliante de la femme au sein de la société, la révolte de l'héroïne est une révolte contre un pouvoir phallogratique institutionnalisé. A ce niveau, Médée devient le symbole de la lutte émancipatrice des femmes de toutes les cultures qui revendiquent une justice sociale.

Cette situation que vit Médée montre que la rencontre entre les cultures n'est pas une chose facile bien qu'elle comporte beaucoup d'avantages. Malgré tous les efforts des étrangers pour leur intégration dans les pays qui les accueillent, un mur se dresse devant eux. Ceci est dû au fait que les autochtones refusent catégoriquement bien souvent, l'intégration des allogènes ou colonisés. La situation difficile de Médée dans la ville de Corinthe est un exemple typique. Malgré ses multiples efforts pour se faire accepter par des corinthiens, Médée est vue comme une barbare, une étrangère. L'échec de son intégration est aussi un échec identitaire qui se caractérise par une dépersonnalisation. Cependant il faut remarquer que l'intégration des étrangers n'a pas toujours été un échec car il existe bel et bien des cas où ceux-ci ont réussi à s'intégrer en dépit des difficultés rencontrées. Les auteurs contemporains ont peint les conflits entre étrangers et pays hôtes pour sensibiliser l'opinion sur le respect et la réciprocité entre les hommes afin de ne pas réduire comme le souligne Jean Marc Moura, « les

⁵²⁰ Christa Wolf, *Médée*, Paris, Editions Stock, 2001, pp. 21-22. Titre Original, *Medea-Stimmen* : Luchterhand Literaturverlag, 1997.

Christa Wolf est une féministe chevronnée et cette conviction rejaillie sur son personnage Médée qui est fondamentalement une femme révolté.

cultures non occidentales à un objet de proximité où peuvent s'opérer comparaisons et substitutions. »⁵²¹ Mais plutôt à créer une inter-relation qui conduirait à une combinaison. En effet, rejeter tout ce qui vient de l'Autre, n'est-ce pas mettre un terme à un métissage culturel qui peut contribuer au développement de la société?

Le mythe de Médée ne doit évidemment pas être confiné à l'humanité gréco-latine. Au nom du principe de la lecture plurielle, il peut être « contextualisé » à d'autres réalités sociales. Pour que cela soit, un examen de l'horizon d'attente des époques concernées s'est imposé comme un passage obligé, un préalable méthodologique. Ainsi, les dramaturges contemporains ont su nous transporter à travers le personnage de Médée vers d'autres cultures qui lui sont extérieures. Dans la réappropriation et l'adaptation du mythe, ils nous ont permis de voir que le personnage de Médée pouvait subir plusieurs transformations au point de le retrouver dans n'importe quelle culture ou dans n'importe quelle société.

En tout état de cause, la transposition du personnage de Médée opérée au nom de la loi de flexibilité (déformation, renversements, etc.) fait-elle du mythe hyperculturel ou des textes nouveaux des faits littéraires « ouverts » dans le sens où ils deviennent des réponses aux interrogations lancinantes que les hommes en général se posent. C'est au nom de cette « flexibilité » que Médée devient tour à tour africaine, gitane, que les auteurs aussi différents les uns que les autres, souvent éloignés dans le temps et dans l'espace éprouvent un besoin inextinguible de traduire une seule et même source antique.

En marge de cette dimension interculturelle indéniable, nous ne sommes pas restées insensibles aux problèmes théoriques que pouvait soulever la notion d'interculturalité, de réception qui sont en fait *grosso modo* les problèmes qui préoccupent les comparatistes. Par exemple, la notion d'interculturalité, au fil de notre étude, nous est apparue foncièrement problématique. En effet, il y a beau avoir une

⁵²¹ Jean Marc Moura, *L'image du tiers monde dans le roman français contemporain*, Paris, P.U.F, 1992, p. 9.

relation, un pont entre deux ou plusieurs cultures, la question de la culture qui donne ou qui émet et de celle qui reçoit se pose. En outre, la présence dans le texte hyperculturel d'un élément source semble poser le problème du degré d'originalité ou de nouveauté de l'œuvre ainsi créée. Cette question nous semble d'autant plus importante que certains auteurs (comme Pierre Brunel) ont semblé nier toute originalité aux éléments mythologiques anciens dans les textes hyperculturels⁵²².

Réception directe veut-elle dire influence et imitation ? A ce niveau, même si le personnage émane de la société grecque antique, chaque auteur qui le met en scène le fait selon des préoccupations spécifiques. Le mythe de Médée se contextualise. En tout état de cause, la littérature ou le domaine de la création est un domaine qui est régi par ce que nous pouvons convenir d'appeler le « principe d'antériorité ». Barthes ne disait-il pas : « Tout ce qui est nouveau en littérature est du vieux réformé »⁵²³ ? Il y a certainement un droit d'antériorité des auteurs grecs ou romains sur les auteurs contemporains mais la beauté de la littérature ne vient-elle pas aussi d'une création sans cesse renouvelée, voire inédite ? Les notions de réception directe et de réception indirecte se présentent en définitive comme étant des notions très relatives. Elles n'ont qu'une valeur opératoire.

Si l'on pose que les notions d'influence ou de réception fonctionnent sous le régime de la relativité (pôle de l'auteur) et qu'une lecture peut être plurielle (pôle du lecteur), il est parfaitement possible de repérer dans telle ou telle œuvre les schèmes relatifs à Médée ou à tout autre élément mythique.

Que le mythe de Médée soit présent en Afrique comme nous avons pu le constater dans une pièce de théâtre de Pabe Mongo ou dans tel roman sénégalais ou en Inde, ne doit pas relever d'une lubie de plus mais bien comme étant symptomatique du dynamisme et des frontières mouvantes des études comparatistes. C'est pourquoi, la réflexion de Diana Pinto sur ce que devrait être l'interculturalité, la vraie, nous semble

⁵²² Voir Pierre Brunel, « Le fait comparatiste », in *Précis de Littérature comparée, op. cit.*, p. 54.

⁵²³ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953 et 1972.

devoir être soulignée :

« Il ne faut pas que l'interculturalité soit un brassage d'identités profondément vides qui donnent souvent lieu à la création d'identités crispées et intolérantes. La solution idéale se trouve dans la création d'une identité hybride aux allégeances multiples, qui permettent à chaque individu de composer son identité en prenant le meilleur de ses cultures. » ⁵²⁴

Nous ne disons pas que les auteurs que nous avons étudiés ont totalement réussi, cela relevant d'un autre débat, mais sans doute, ont-ils su poser dans leurs œuvres les jalons d'une amorce de renouvellement des études comparatistes. Pour terminer, osons espérer que cet exemple, cet « état d'esprit interculturel » fasse école afin de mieux réévaluer ou recomposer les différents pôles de l'identité et de l'altérité.

⁵²⁴ Diana Pinto, « Force et faiblesse de l'interculturel » in *Interculturel : Réflexion pluridisciplinaire*, Paris, l'Harmattan, 1995, pp. 14 -19.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus Principal

ANDERSON, Maxwell, *The Wingless Victory* [1936], Washinton Anderson House in *Eleven Verse Plays*, Harcourt, Brace and Company, 1940.

ANOUILH, Jean, *Médée* in *Nouvelles Pièces noires* [1946], Paris, Editions de la Table Ronde, 1968.

JAHNN, Hans Henny, *Medea* [1925], Francfort, Europäische Verlagsanstalt, *Médée* Traduit par Huguette et René Radrizzani, Paris, José Corti, 1998.

KOUTOUKAS, M. Henry, *Medea or the Star May Understand*, New York, inédit, dactylographié, 1970.

KYRKLUND, Willy, *Medea Från Mbongo* [1967], Traduit par C. G. Bjurström et J. Queval, *Médée l'étrangère*, Paris, Gallimard, 1970.

PABE, Mongo, *La Guerre des Calebasses*, Club des amis des Lettres de l'Ecole Normale Supérieurs, Yaoundé, mars 1973, texte dactylographié.

PASOLINI, Pier Paolo, *Medea*, Milan, A. Garzanti [1970], Traduit de l'Italien et présenté par Christophe Mileschi, *Médée*, Paris, Arléa, 2002.

ROUQUETTE, Max, *Medelha, drama*, Montpelhièr, fédérop-Jorn [1989] Traduit de l'occitan par l'auteur, *Médée*, Montpellier, Espace 34, 1992.

Références Antiques et Modernes

APOLLONIOS, de Rhodes. *Les Argonautiques*, texte établi et traduit par F. éd. Vian, Paris, Les Belles Lettres, 1974.

ESCHYLE, *Les Suppliantes, Perses, Les sept contre Thèbes, Prométhée enchaîné*, texte établi par P Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 9^{ème} tirage, 1966, 1^{ère} édition 1921, tome I, p.37.

EURIPIDE, *Médée*, Traduit par Marie Delcourt-Curvers, in théâtre complet, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1962.

HOMERE, *Hymnes* [1936], texte établi et traduit par J. Humbert, Paris, Les Belles Lettres, 5^{ème} éditions 1967.

HOMERE, *Odyssée*, texte établi et traduit par V. Bérard et note de S. Milanezi, Paris, Les Belles Lettres, Collection Classique en poche, 2001, chant XIV.

OVIDE, *Les Métamorphoses*, traduit par Georges Lafaye, Les Belles Lettres, collection Budé 1928, Tome II, livre 7.

OVIDE, *Les Héroïdes*, texte établi et traduit par H. Bornecque et M. Prévost, Paris, Les Belles Lettres, 1965, Lettre VI.

PINDARE, *Pythiques*, texte établi et traduit par Aimé Puech, Paris, Les Belles Lettres, 1966, IV ème Pythique.

SENEQUE, *Médée* Traduit par Florence Dupont in Théâtre Complet, Volume II, Paris, Imprimerie Nationale; Collection Le Spectateur Français, 1992.

VALERIUS, FLACCUS, *Argonautiques*, texte établi et traduit par Gauthier Liberman, Paris, Les Belles Lettres, 1997, tome I chant I et II.

VAUTHIER, Jean, *Medea*, Paris, Gallimard, 1967.

WOLF, Christa, *Médée*, Paris, Editions Stock, 2001. Titre original : *Medea- Stimmen*, traduit par Alain Lance et Renate Lance-Otterbein, Fayard, 1997.

Autres Oeuvres Citées

BA, Mariama, *Un Chant écarlate*, NEA, Dakar, 1981.

CONDE, Maryse, *Moi, Tituba sorcière noire de Salem*, Paris, Gallimard, 1986.

MERIMEE, Prosper, *Carmen*, Paris, Flammarion, 1973.

PRAZ, Mario, *La chair, la mort et le diable*, Paris, Denoël, 1977.

VIEYRA, Myriam Warner, *Juletane*, Paris-Dakar, Présence Africaine, 1982.

WILDE, Oscar, *Salomé*, Paris, Flammarion, 1993.

Etudes sur le mythe de Médée

- AELIAN, R., *Quelques grands mythes héroïques dans les œuvres d'Euripide*, Paris, Les belles Lettres, 1986.
- ARCELLASCHI, A., *Médée dans le théâtre latin d'Ennius à Sénèque*, « Collection de l'Ecole française de Rome », Paris-Rome, 1990.
- DUGAS, C., *Le premier crime de Médée*, REA, Tome XLVI, 1944.
- DUPONT, Florence, *Les monstres de Sénèque*, Paris, Berlin 1996.
- DUPONT, Florence, *Médée de Sénèque ou comment Sortir de l'humanité*, Paris, Belin, 2000.
- KERENYI, Charles, *La Mythologie des Grecs*, (Traduit de Roguin), Paris, Payot, 1952.
- LEBEL, M., « De la Médée d'Euripide aux Médée d'Anouilh et de Jefferson », *The phoenix*, vol X, n° 4, Hiver, 1956.
- LEONARD-ROQUES Véronique, « Mythe de Jason et de Médée au XX^e siècle : filiations et métissages » in *Métissages Littéraires*, Actes du XXXII^e Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée, Saint-Etienne, 8-10 septembre, 2004, pp. 451-458.
- MALLINGER, Léon., *Médée. Etude de littérature Comparée*, Louvain, C. Peeters, 1897.
- MIMOSO-RUIZ, Duarte, *Médée antique et modernes, Aspects rituels et sociologiques d'un mythe*, Association des publications près de l'université de Strasbourg, Préface de G. Dumézil, Paris, Editions Ophrys, 1982.
- MIMOSO-RUIZ, Duarte, *Avatars modernes du mythe antique dans deux Médée Africaines : Médée l'étrangère de W. Kyrklund et la guerre des Calebasses de Pabe Mongo*, Travaux de Linguistique et de Littérature, Strasbourg, 1980 XVIII, 2, pp 245-257.
- MOREAU, Alain, *Le Mythe de Jason et de Médée, Le va-nu-pieds et la sorcière*, Paris, Editions Les belles lettres, 1994.
- RAMBAUX. C., *Le mythe de Médée d'Euripide à Anouilh*, Latomus, XXXI, 2, 1972.
- SCHWEITZER, Z., (Nice), « Barbarie et métissage : le voyage de Médée. Etude des *Medea* de Vauthier et Xenakis et de Pasolini » in *Métissages Littéraires*,

Essais sur la littérature gréco-latine

- ALEXIOU, Margaret. *The ritual Lament in Greek Tragedy*, Cambridge, 1974.
- BALLABRIGA, Alain, « Les Fictions d'Homère »: *L'invention mythologique et cosmographique dans L'Odyssee*, Paris, P.U.F, 1998.
- BASLEZ, Marie-Françoise, *Histoire politique du monde Grec antique*, Paris, Nathan, 1994.
- BASLEZ, Marie-Françoise, *L'étranger dans la Grèce antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1984, collection « Realia ».
- BRUNET, Philippe, *La naissance de la littérature en Grèce ancienne*, Paris, Le Livre de Poche, 1997.
- CLARK, G., *Women in the Ancient world. Greece and Rome*, Oxford University Press, 1989.
- DEMON, P et LEBEAU A., *Introduction au théâtre grec antique*, Paris, Le livre de poche, 1996.
- DETIENNE, Marcel (sous la direction de), *Les savoirs de l'écriture en Grèce ancienne*, Lille, PUL, 1988.
- DETIENNE, Marcel et VERNANT Jean- Pierre, *La cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris, Gallimard, 1979.
- DETIENNE, Marcel et VERNANT Jean- Pierre, *Les ruses de l'intelligence et la mètis des Grecs*, Paris, Flammarion, 1974.
- DODDS, Eric- Robertson, *The Greeks and the irrational*, University of California Press, 1951.
- EISSEN, Ariane, *Les mythes grecs*, Paris, Editions Berlin, collection Sujets, 1993.
- ENGELS, D., *The problem of infanticide in the Greco-Roman world*, *Classical Philology*, 75, 1980, pp. 112-120.
- EUBEN, P., *Greek Tragedy and political theory*, University of California Press, 1986.

- FLACIERE, R., *La vie quotidienne en Grèce au siècle de Périclès*, Paris Hachettes, 1959.
- FOLEY, H. P., *Reflections of Women in Antiquity*, New-York, 1982.
- GERNET, Louis et BOULANGER André, *Le Génie dans la religion*, Paris Gallimard, 1972.
- GERNET, Louis et BOULANGER André, *Anthropologie de la Grèce Antique*, Paris, Maspero, 1968.
- HADOT, P., *Qu'est-ce que la philosophie antique ?* Paris, Gallimard, 1997.
- HERFST, P., *Le travail de la femme dans la Grèce ancienne*, Utrecht, 1922.
- HOFFMANN, Geneviève, *La Culture grecque*, Paris, Ellipses, 2002.
- HOLST, Warhaft, *Dangerous Voices. Women's Laments and Greek Literature*, Londres et New York, Routledge, 1992.
- JOST, Madeleine, *Aspects de la vie Religieuse en Grèce*, Paris, SEDES, 1992.
- KOTT, JAN, *Manger les dieux. Essai sur la tragédie grecque et sa modernité*, Paris Payot, 1988.
- LACEY, W.K., *The family in classical Greece*, Thames and Hudson, 1968.
- MOSSE, Claude, *La femme dans la Grèce antique*, Paris, P.U.F, 1975.
- MOSSE, Claude, *La Tyrannie dans la Grèce antique*, Paris, PUF, 1969.
- MURRAY, Oswyn, *La Grèce antique à l'époque archaïque* [1978] Toulouse, Early Greece, 1995
- RUDHARDT, Jean, *Notions fondamentales de la pensée Religieuse et Actes constitutifs du culte dans la Grèce classique*, Paris, Picard, 1992.
- VERNANT, Jean Pierre, *Mythe et pensée chez les Grecs, - Etude de psychologie historique*, Paris, Maspero, 1969.
- VERNANT, Jean Pierre, *Mythe et société en Grèce ancienne- Raison du mythe*, Paris, Maspero, 1974.
- VERNANT, Jean Pierre, *Religions, Histoire, Raisons*, Paris, Maspero, 1979.
- VERNANT, Jean Pierre, *Les origines de la pensée grecque*, Paris, PUF, 4^e éd. 1990.
- VERNANT, Jean Pierre, *Mythe et Religion en Grèce ancienne*. Paris, Ed. Seuil, 1990.

VILLANUEVA-PUIG Marie-Christine, *Image de la vie quotidienne en Grèce dans l'Antiquité*, Paris, Hachette, 1992.

Question de méthodes

BRUNEL, Pierre, *Mythocritique, théorie et parcours*, Paris, PUF, 1992.

DURAND, Gilbert, *Figures mythiques et visage de l'œuvre, de la mythocritique à la mythacritique*, Paris, Berg, 1970.

PAGEAUX, Daniel-Henri, *La littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, 1994.

PICHOIS, Claude et ROUSSEAU A M., *La littérature Comparée*, Paris, A. Colin, 2 vol., 1967.

Ouvrages Généraux

AELION, Rachel, *Euripide- Héritier D'Eschyle*, Tome I et II, Paris, Les Belles Lettres, 1983.

AFFERGAN, Francis, *Exotisme et Altérité*, Paris, PUF, 1987.

AUDINET, Jacques, *Le temps du métissage*, Paris, Editions l'atelier/ Les Ouvrières, 1999.

BACHELARD, Gaston, *La terre et les rêveries du repos, Essai sur les images de l'intimité*, Paris, José Corti, 1948.

BACHELARD, Gaston, *L'Eau et le rêve, L'Air et les songes, La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 1947.

BACHELARD, Gaston, *La poétique de la rêverie*, P.U.F., coll. « quadrige », Paris, 1960.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire aux moyens âge et sous la renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

- BARKER, Martin, *The new Racism*, Londres, Junction Books, 1981.
- BEAUVOIR, Simone de, *Le deuxième sexe*, Tome I, *les faits et les mythes*, Gallimard, Paris, 1949.
- BENEDICT, Ruth, *Race and Racism* [1942], Londres, Routledge and Kegan Paul, 1983.
- BHABHA, Homi K, *The location of culture*, London; New York, Routledge, 1994.
- BREMOND, Claude, *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973.
- BRIL, Jacques, *Lilith ou la mère obscure*, Paris, Payot, 1981.
- BONNIOL, Jean-Luc, *paradoxe du métissage*, Paris, Cths-Comité des travaux, 2001.
- BONNIOL, Jean-Luc, *La couleur comme maléfice*, Une illustration créole de la généalogie des blancs et des noirs, Paris, Albin Michel, 1992.
- BRUNEL, Pierre, (Sous la direction de), *Précis de littérature comparée*, Paris, PUF, 1989.
- CAILLOIS, René, *Le mythe et l'homme*, Gallimard, Paris, 1938.
- CASTAN, Yves, *Magie et Sorcellerie à L'époque Moderne*, Paris, Editions Albin Michel, 1979.
- CHAPONNIERE, Corinne, *Le mystère féminin*, Paris, Olivier Orban, 1989.
- CHARDIN, Philippe, *L'amour dans la haine ou la jouissance dans la littérature moderne*, Dostoïevski, James, Svevo, Proust, Musil, Droz S.A, 1990.
- CHENET, François, *Le Temps : Temps Cosmique, Temps vécu*, Paris, Armand Colin/HER, 2000.
- CLANET, Claude, *L'interculturel : Introduction aux approches interculturelles en Education et en Sciences Humaines*, Toulouse, Presses Universitaires de Mirail, 1990.
- DALONGEVILLE, Alain, *L'image du Barbare dans L'enseignement de L'histoire « L'expérience de L'altérité »* Paris, L'Harmattan, 2001.
- DEMORGON, Jacques, *Complexité des cultures et de l'interculturel : Contre Les Pensées Uniques*, Paris, Economica, 2004.
- DEMORGON, Jacques, *L'interculturalisation du Monde*, Paris, Economica, 2000.
- DEMORGON, Jacques, *L'histoire interculturelle des sociétés*, Paris, Anthropos, 1998.

- DEMORGON, Jacques, *L'exploration interculturelle. Pour une pédagogie internationale*, Paris, Armand Colin, 1989.
- DOTTIN-ORSINI, Mireille, *Cette femme qu'ils disent fatale*, Paris, Grasset, 1993.
- DUBY, Georges et Perrot Michelle, *Histoire des femmes*, Paris, éditions du Seuil, 1990.
- DUMESIL, Georges, *Le crime des Lemniennes*, Thèse supplémentaires pour le Doctorat ès Lettres, Paris, librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1924.
- DURAND, Gilbert, *Introduction à la mythologie, Mythe et sociétés*, Paris, Albin Michel, 1996.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985.
- ELIADE, Mircea, *Traité d'Histoire des religions*, préface de G. Dumézil, Paris, Payot, 1996.
- ELIADE, Mircea, *Méphistophélès et l'androgynie*, Paris, Gallimard, 1981.
- ELIADE, Mircea, *Le Sacré et le Profane*, Paris, Gallimard, coll. « Idée » 1965, pour l'édition française.
- ELIADE, Mircea, *Aspect du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.
- ELIADE, Mircea, *Mythes, Rêves, et Mystères*, Paris, Gallimard collection folio, 1957.
- ELIADE, Mircea, *Images et Symboles*, Essais sur le symbolisme magico religieux, Paris, Gallimard, 1952.
- ELIZONDO, Virgil, *L'avenir est au métissage*, Paris, Editions Universitaire, 1987.
- ESCARPIT, Robert, *Sociologie de la littérature*, Paris, PUF, 1968.
Sociologie du roman, Paris, P.U.F, 1968.
- FANON, Frantz, *Peau noire, masque blanc*, Paris, Seuil, 1995.
- FOURNIER, Pierre-François, *Magie et Sorcellerie*, Clermont, Editions Ipomée, 1977.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris : Seuil, 1972.
- GENETTE, Gérard, *L'œuvre d'art. La relation critique*, Paris, Seuil, 1997.
- GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.

- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, collection Points Essais, 1982.
- GLISSANT, Edouard, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, Nrf, 1996.
- GLISSANT, Edouard, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, Nrf, 1990.
- GIRARD, René, *La Violence et le Sacré*, Paris, Grasset, 1972.
- GIRARD, René, *Les choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1978.
- GOFFMAN, Erving, *Les rites d'interaction*. Paris, Editions de Minuit, 1974.
- GOLDENSTEIN, Jean-Pierre, *Pour lire le roman*, Paris, Duclot, 1989.
- GREIMAS, Algirdas-Julien, *Sémantique structurale*, Paris, PUF, 1986.
- HALL, Edward Twitchell., *Au-delà de la culture*, Paris, le Seuil, 1979.
- HESS Rémi and WULF Christoph., *parcours, passage et paradoxes inter-culturels*, Paris, Anthropos, 1998.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
- JOPPKE, Christian et LUKES Steven, *Multicultural Questions*, Oxford, Oxford University Press, 1999.
- JOPPKE, Christian et LUKES Steven, *Le Bouc-Emissaire*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1982.
- JOUBE, Vincent, *L'effet personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992.
- KOHN ETIEMBLE, Jeannine, *Racismes*, Paris, Editions Arlea, 1986.
- KRISTEVA, Julia, *Etrangers à nous-même*, Paris, Gallimard, 1988.
- LAPLANTINE, François et NOUSS, Alexis, *Métissages. De Arcimboldo à Zombi*. Paris, 2001.
- LEBOYER, Claude Lévy, *Psychologie et environnement*, Paris, PUF, 1980.
- LEVI-STRAUSS, Claude, *Race et histoire* [1952] Paris, Gonthier, 1961.
- LEVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.
- LUCKAS Georg, *La théorie du roman* [1920] Paris, Denoël, 1968.

- MAALOUF, Amin, *Les identités meurtrières*, Paris, Editions Grasset et Fasquelle, 1998.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Féminin Fatal*, Paris, Descartes & Cie HCI, 1999.
- MALINOWSKI, B., *Une théorie scientifique de la culture*, Paris, Maspero, 1968.
- MEMMI, Albert, *Le racisme*, Paris, Gallimard, 1982.
- MICHELET, Jules, *La sorcière*, Paris, Flammarion, 1966.
- MILENA, Doytcheva, *Le multiculturalisme*, Paris, Editions La Découverte, 2005.
- MOESSINGER, Pierre, *Le jeu de l'identité*, Paris, PUF, 2000.
- MOSSE, Claude, *Politique et société en Grèce ancienne*, « Le modèle Athénien », Paris, Flammarion, 1995.
- MOSSE, Claude, *Le Citoyen dans la Grèce antique*, Paris, Nathan, 1993.
- MOSSE, Claude, *La femme dans la Grèce antique*, Bruxelles, éditions complexe, 1991.
- MOURA, Jean-Marc, *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris, PUF, 1998.
- OGAY, Tania, *De la compétence à la dynamique interculturelle*, Bern. Berlin. Bruxelles, Frankfurt/M., New York, Oxford, Wien, 2000.
- PALACIO, Jean de, *Figure et forme de la décadence*, Paris, Séguier, 1994.
- PIEGAY-GROS, Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996.
- PLUCHON, Pierre, *Nègres et Juifs au XVIIIe siècle, le racisme au siècle des lumières*, Paris, Taillandier, 1984.
- POIRIER, Jacques., *Ethnologie Générale*, Paris, Gallimard, 1968.
- POUILLON, Jean, *Temps et roman*, Paris, Gallimard, 1966.
- PUCELLE, Jean, *Le temps Initiation philosophique*, Paris, P U F, 1962
- RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.
- RIFFATERRE, Michaël, *La production du texte*. Paris, Seuil, 1979.
- RIFFATERRE, Michaël, *Sémiotique de la poésie*. Paris, Seuil, 1983.
- SANCHEZ- MAZAS, Margarita, *Racisme et xénophobie*, Paris, PUF, 2004.

- SCHENAPPER, Dominique, *La relation à l'Autre. Au cœur de la pensée sociologique*, Paris, Gallimard, 1998.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *Métaphysique de l'amour, Métaphysique de la mort*, traduit par Marianna Simon, Paris, Christian Bourgeois, 1992.
- SEGALEN, Martine, *Rites et Rituels Contemporains*, Paris, Editions Nathan, 1998.
- SELLIER, Philippe, *Le mythe du héros*, Paris, Bordas, 1993.
- SIBONY, Daniel, *Entre-deux : L'origine en partage*, Paris, Editions du Seuil, 1991.
- TAGUIEFF, Pierre André, *La Force des Préjugés. Essai sur le racisme et ses doubles*, Paris, La Découverte, 1988.
- TAYLOR, Charles, *Multiculturalisme : Différence et démocratie*, Paris, Aubier, 1994.
- THIAM, Awa, *La parole aux négresses*, Paris, Denoël, 1978.
- TODOROV, Tzvetan, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil, 1989.
- TODOROV Tzvetan et Mikhaïl Bakhtine, *le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981.
- TODOROV Tzvetan et Mikhaïl Bakhtine *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1981.
- TODOROV Tzvetan et Mikhaïl Bakhtine *Poétique. « Qu'est-ce que le structuralisme ? »*, Paris, Seuil, 1968.
- TOUMSON, Roger, *Mythologie du métissage*, Paris, PUF, 1998.
- TOURNIER, Michel, *Autrui et la quête du double*, Paris, Didier Erudition, 1989.
- TURGEON, Laurier, *Regards Croisés sur le métissage*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 2002.
- TURGEON, Laurier, *Métissages*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 2002.
- TURNER, J. H., *A story of social interaction*, Standfors, Standford University, 1988.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Berlin, 1981.
- UBERSFELD, Anne, *Le Roi et Le Bouffon, Etude sur le Théâtre de Victor Hugo*, Paris, Editions José Corti, 2001.
- VAN GENNEP, Arnold, *Les rites de passage*, Paris, A. et J. Picard, 1981.

- VERDAGUER, Pierre, *L'univers de la cruauté, une lecture de Céline*, Genève, Librairie Droz S. A, 1988.
- VERNANT, Jean-Pierre, *La mort dans les yeux, figure de l'Autre en Grèce ancienne*, Hachette Littératures, Paris, 1998.
- VERNANT, Jean-Pierre, *Mythe et religion en Grèce ancienne*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 1990.
- VERNANT, Jean-Pierre, *L'individu, la mort, l'amour*, Paris, Gallimard, coll. « Follio-Histoire », 1989.
- VILLEY, Michel, *Critique de la pensée moderne*, Paris, Dalloz, 1976.
- VINSONNEAU, G., *Culture et comportement*, Paris, Armand Colin, 1997.
- WEININGER, Otto, *Sexe et caractère*, Lausanne, l'âge d'homme, 1975.
- WESTPHAL, Bertrand, *La géocritique : mode et emploi*, Limoges, PULIM, 2000.
- WESTPHAL, Bertrand, *Roman et Evangile*, PULIM, 1999.
- WETZEL, Marc, *Les passions*, Paris : Quintette, 1989.
- WIEVIORKA, Michel, *Le racisme, une introduction*, Paris : La Découverte, 1998.
- XIBERRAS, Martine, *Les Théories de l'exclusion*, Méridien Klincksieck, coll. « sociologie au quotidien », Paris, 1994.

Articles et Revues

- ANGENOT, Marc, " L'intertextualité " : enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel ", *Revue des sciences humaines*, tome LX, n° 189, 1983.
- ARTAUD, Antonin, « Lettres sur la cruauté » in *le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, collection Idée, 1964.
- Une Médée sans Feu in Messages Révolutionnaires*, Paris, Gallimard, Idées, 1971.
- BATAILLE, Julie, « peut-on parler d'un complexe de Médée ? », in *Angoisse et Divination*, 1^{er} Congrès International de Mythologie et Psychothérapie, Paris-Delphes, 25-31Août 1988, 30 p. dactylographié.
- SEGALENS, Martines in *Rites et Rituels contemporains*, Paris, Nathan, 1998.
- BEYALA, Calixthe, *Lettres à mes sœurs occidentales*, Paris, Spengler, 1995.

- CALZA, Séverine et VINCENSINI Vanina, *Sciences Politique* Paris, Première partie du compte-rendu de l'intervention de Michel Agier (anthropologue, EHESS) dans le cadre du cours « Brésil, la diversité comme identité », lundi 17 mars 2003. (<http://coursenligne.sciences-po.fr/2002-2003/bresil/seances.htm>)
- CAHIERS FRANCOPHONES *y'a-t-il un Dialogue Interculturel dans un pays Francophone ? Actes de colloques International de l'AEFECO*, Vienne, 18-23 avril 1995, Tome I.
- DUFOUR, Gérard, « Les Barbares dans les pièces de Shakespeare » in *Image de l'ailleurs dans la Littérature Anglo-américaine*, Université de Reims, publication du centre de recherche sur l'imaginaire dans la littérature de langue anglaise, 1981.
- GHIRON-BISTAGNE, P., « Les avatars de la légende de Médée dans la tragédie posteuripidéenne et à l'époque gallo-romaine », in *Medea ? GITA*, 2, 1986, p. 121-139.
- GLIKSOHN, Jean-Michel, « Le mythe de la guerre des sexes », dans *Mythes, images et représentations*, acte du XIV^{ème} congrès- Limoges, 1977- de la société Française de Littérature Générale et Comparée, sous la direction de J. M. Grassin, Limoges, trames et Paris, Didier, 1981.
- GREIMAS, Algidas- Julien, « Eléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique », *Communications*, VIII, 1966, pp. 28-59.
- HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977.
- HASSOUN, Jacques, « L'étranger : une création du xéno-phobe » in *Errances. Entre dérives et ancrage*, ouvrage collectif sous la direction de Aïn Joyce, Erès, Toulouse, pp. 199-213.
- JAHNN, Hans Henny, *Médée*, traduit par Huguette et René Radrizzani, Corti, Paris, 1998, Annexe : « les légendes de Médée et de sa vie », p.105-111 ; annexe : article paru dans le cahier le cahier octobre / novembre 1929. De la revue « Die Scene », Berlin, p.113 ; annexe: « lettre du 9 février 1926 à Jürgen Fehling », p. 115 ; annexe : Notice, p. 117-12.
- JENNY, Laurent, "La stratégie de la forme", *Poétique*, n°27, 1976 (n° spécial consacré à la notion d'intertextualité).
- JOUAN, Francis, « Le retour aux mythes grecs dans le théâtre français contemporain », *Bulletin de l'association Guillaume Budé*, Juin 1952. pp. 62-80.

- KANDE, Sylvie, Remarques liminaires in *Discours sur le Métissage, Identités métisses*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 28.
- LEVY, Ed., « Naissance du concept de Barbare », *Ktema*, 9, 1984, p. 7-9.
- LORCERIE, Françoise, « La lutte contre les discriminations ou l'intégration requalifiée », *VEI Enjeux*, n°121, juin 2000.
- LÜSEBRINK-HANS, Jürgen, « De l'analyse de la réception littéraire à l'études des transferts culturels. » in *Discours social / Social Discourse. Analyse du discours et sociocritique des textes (Montréal)*, vol.7, n°3-4, été-automne 1995, p. 39-46.
- MARBEAU-CIEIRENS, B., « Médée : le génial et l'archaïque », in *Colloque sur les Mythes et la Psychanalyse*, 1997.
- MOREAU, Alain, « Médée la noire ? », in *Médée Dossier de l'Association Régionale des Enseignants de Langues Anciennes de Montpellier*, Supplément au Bulletin n°6, Nov. 1984, pp. 7-18.
« Quelques approches récentes du mythe de Médée », in *Medeia*, GITA, 2, 1986. pp. 109-120.
- MUSCHG, Walter, Entretien avec Hans Henny Jahnn, traduit par Huguette et René Radrizzani, Paris, José Corti, 1995.
« Médée et la Violence », *Pallas*, Revue d'études antiques, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, Actes d'un Colloque, 1996.
- PETRE, Z., « Astoxenoi. A propos du statut des femmes dans la cité d'Eschyle », *Revue roumaine de l'histoire*, 19, 1980, pp. 173-181.
- POGAM, Yves, « Avant-propos », *Corps et Culture* « Métissages » pour le XXXIIème Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée à l'Université Jean Monnet de Saint Etienne, octobre 2004.
- PRALON, D., « Médée », in *La mère mauvaise*, Centre d'Etudes Féminins de l'Université de Provence, 1981-1982, pp. 57-77.
- OUSSEL, Pierre, *Médée et le meurtre de ses enfants* in *Revue des Etudes anciennes*, T. XXII, n°1, janv - mars 1920, pp. 157-171.
- SIMMEL, Georg, « Digression sur l'étranger » in *Y. Grafmeyer et I Joseph, L'Ecole de Chicago*, Champ Urbain, Paris, 1979.
- SKODA, F., « Histoire du mot barbaros jusqu'au début de l'ère chrétienne », *Actes du colloque franco-polonais d'histoire*, Nice, 1981, p. 111-126.

SOMVILLE, Léon, " Intertextualité " in *Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires*, ed. M. Delacroix et F. Hallyn. Louvain-la-Neuve, Duculot, 1987.

SZTULMAN, Henri, le mythe, le tragique, le psychique : Médée : de la déception à la dépression et au passage à l'acte infanticide chez un sujet état limite » in *Pallas*, revue d'études antiques, Toulouse, presse Universitaire du Mirail, 1996.

TODISCO, Laura, «Artémis Parnassiennes » in «*la cruelle douceur d'Artémis* » il mito di Artemide-Diana nelle lettere francesi, sous la direction de Liana Nissim, Milano : GRAFORAM, 2002, CISALPINO instituto Editoriale Universitario, p. 283.

WERNER, BERGMAN, *Psychologische und soziologische Theorien zu Vorurteil und Diskriminierung*. (1987) in Bergman, Werner/Strauss, Herbert A. (éd.): *Lerntag über Vorurteilsforschung heute* (9.11.1986). Lerntage des Zentrums für Antisemitismusforschung IV. Berlin : Technische Universität Berlin.

WESTPHAL, Bertrand, «Parallèles, mondes parallèles, archipels », in: *Revue de littérature comparée, les parallèles*, Paris, Didier Edition, n° 2, avril-juin 2001, p. 241.

WESTPHAL, Bertrand, «Absyrte ou le morcellement d'un frère » in *Fratrie, Frères et Sœurs dans dans la littérature et les arts de l'antiquité à nos jours*, sous la direction de Florence GODEAU, Paris, éd. Kimé, 2003, p. 45.

Thèses et mémoires

BERTRAND, Alain, *Le mythe des Amazones*, mémoires en vue de l'obtention du D.E.A. «texte et langage» option littéraire modernes et comparée de l'Université de Limoges, sous la directions de Pr. J. M. Grassin, Paris, P.U.F., 1996.

ARCELLASCHI, A., *Médée dans le théâtre latin d'Ennius à Sénèque*, Thèse d'état, Paris IV-Sorbonne, 1986 ; publication: Ecole Française de Rome, 1990.

KATOUNTA, Sylvia, *Les femmes, la loi et la justice dans la tragédie antique et le drame moderne : La transposition du mythe d'Antigone et de Médée dans le théâtre d'Anouilh*, Thèse soutenue en 2002.

LACORE, Michelle, *Le rôle de l'hospitalité dans la poésie grecque, d'Homère aux tragiques*, Thèse pour le Doctorat, Sous la direction du Pr. Jean Laborderie, Villeneuve d'Ascq, P.U Septentrion, 1999.

MATHIEU, H., Médée. *Les sources de sa légende et son évolution dans la Grèce antique*, Thèse de Doctorat d'état soutenue le 10 juin 1981 devant l'Univ. De Paris X- Nanterre, 2 tomes.

Dictionnaires

BERLEWI, Mirian, *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, Nombre*, Paris, Seghers et Ed. Jupiter, 1973

BRUNEL, Pierre, *Dictionnaire des mythes littéraires*, article sur « Mythe », « Médée », « Prométhée », Editions du Rocher, 1988.

BONNEFOY, Yves, *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, Tours, Flammarion, octobre 1981.

CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, T.1, Paris, Seghers, [1969], 1994.

DUCROT, Oswald et TZVETAN, Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972.

DUCROT, Oswald et TZVETAN, Todorov, *Encyclopaedia Universalis*, France, SA, 1996.

GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 1951.

Dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires, Paris, Ed. Fernand Nathan, 1978.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin / veuf, Paris, 2002.

PONT HUBERT, Catherine, *Dictionnaire des symboles, des rites et des croyances* Paris, Hachette/ Pluriel, 1997.

TIEGHEM, Van, *Dictionnaires des littératures*, Vol. 3, Paris, PUF, 1968.

INDEX DES NOMS PROPRES

- AELION Rachel, 202
AFFERGAN Francis, 291, 310
ALAUZ Jean, 322
ANOUILH Jean, 11, 19, 42, 43, 47, 74, 85, 102, 112, 125, 153, 154, 159, 170, 171, 192, 214, 241, 254, 260, 275, 283, 294, 307, 308, 314, 315, 319, 359
APOLLODORE, 32
ARTAUD Antonin, 173
AUDINET Jacques, 272, 293
BÂ Mariama, 179, 246, 252, 258, 276
BARTHE Rouland, 127, 337
BASLEZ Marie François, 304
BASLEZ Marie-Françoise, 269, 270
BEAUVOIR Simone de, 200, 240, 262
BENVENISTE Emile, 87
BERLEWI Marian, 72
BERLEWI Mirian, 72
BHABHA Homi K, 280, 281
BRIL B., 16
BRUNEL Pierre, 8, 21, 22, 337
CAILLOIS Roger, 98, 129
CAQUET Emmanuel, 209, 210
CHARDIN Philippe, 157, 158
CHAUVEL Virginie, 214, 215
CHAVARON Yves, 293
CHEVALIER Jean, 74, 75
CHEVREL Yves, 229, 230, 231, 232, 233
CLANET Claude, 16, 17
DECHARME Paul, 94
DEMORGON Jacques, 16
DEPAULIS Alain, 12
DIETERLE Bernard, 293
DOTTIN-ORSINI Mireille, 200
DUFOUR Gérard, 303, 307
DURAND Gilbert, 20, 21
ECO Umberto, 13, 217, 218
EISSEIN Ariane, 168
ELIADE Mircea, 6, 70, 83, 87, 104, 105, 115, 116, 118, 119, 121, 122, 129, 131, 132
ELIZONDO Virgil, 295
ESCARPIT Robert, 19
GENETTE GERARD, 27, 109, 128
GENETTE Gérard, 27, 109, 128
GIRARD René, 70, 98, 171, 172
GLISSANT Edouard, 15, 208, 226, 228, 346
GRAVES Robert, 34
GRIMAL Pierre, 7, 37
GRIMALDI Nicolas, 155, 156
HADAS M., 46
HAMON Philippe, 40
HARTOG François, 302
HERODOTE, 34, 35
HESIODE, 35
HILDEBRAND Renate, 272, 273
HOMERE, 26, 31, 232, 239, 307, 342, 352
HUGO Victor, 19, 64, 65, 348
JAHNN Hans Henny, 18, 43, 48, 55, 65, 90, 93, 99, 114, 151, 152, 167, 174, 175, 182, 192, 194, 197, 215, 273, 285, 293, 300, 313, 314, 334, 351, 361
JAUSS Hans Robert, 217, 218, 224, 229
KANDE Sylvie, 296
KARCINOS, 31
KATOUNKA Sylvia, 325
KOUTOUKAS H. M., 43, 61, 65, 77, 86, 102, 171
KRISTEVA Julia, 69, 213, 281, 290
Kyrklund Willy, 59, 60

KYRKLUND Willy, 11, 41, 42, 47, 63, 65, 66, 67,
 72, 77, 80, 82, 86, 89, 91, 103, 112, 118, 121,
 125, 142, 148, 214, 250, 256, 261, 275, 288,
 289, 363
 LACORE Michelle, 307
 LAMARTINE Alphonse de, 151
 LAPLATINE François, 292, 293
 LATTRE Alain de, 156
 LAWALL G., 46
 LEBOYER C Lévy, 108
 LEHALLE H., 16
 LEVI-STRAUSS Claude, 8
 LEVY Ed, 302
LÜSEBRINK JÜRGEN -Hans, 17
 MAALOUF Amin, 277
 MAXWELL Anderson, 11, 19, 118, 219, 220, 225,
 234, 256, 332
 MEMMI A., 268
 MERIMÉE Prosper, 199
 MOESSINGER Pierre, 291
 MOISAN Clément, 272, 273
 MONDON Alain, 293
 MONGO Pabe, 19, 45, 48, 50, 53, 56, 58, 64, 68,
 88, 95, 112, 118, 205, 219, 221, 225, 234, 341,
 364
 MOREAU Alain, 10, 32, 33, 35, 36, 46, 84, 122,
 189, 190
 MOSSE Claude, 239
 MOURRA Jean Marc, 224
 NOUSS Alexis, 292, 293
 OVIDE, 9, 29, 31, 38
 PALACIO Jean de, 201
 PASINI Willy, 157
 PASOLINI Pier Paolo, 11, 19, 45, 54, 65, 66, 73,
 79, 82, 84, 93, 97, 101, 117, 119, 121, 122, 124,
 133, 141, 145, 147, 152, 160, 169, 189, 280,
 289, 313, 318, 365
 PAVIS Patrice, 57
 PINDARE, 30, 31, 33, 35
 PINTO Diana, 337, 338
 PLUCHON Pierre, 274
 POGAM Yves Le, 299
 PONT HUMBERT Catherine, 92, 96, 104, 105
 PRAZ Mario, 200
 PUCELLE Jean, 109
 RHODES Apollonios de, 26, 31, 32, 33, 35, 144,
 147
 RICOEUR Paul, 266
 ROUQUETTE Max, 19, 46, 79, 81, 85, 95, 112,
 113, 130, 134, 135, 136, 146, 155, 156, 160,
 163, 165, 166, 177, 188, 190, 191, 275, 295,
 366, 367
 ROUX René, 94
 RUIZ Duarte Mimoso, 20, 45, 50, 55, 88, 94, 98,
 100, 106, 112, 118, 136, 167, 260, 285, 304,
 305, 323
 SANCHEZ MAZAS Margarita, 277, 278
 SCHEINING Udo g, 227
 SEDAR SENGHOR Léopold, 296
 SEGALEN Martine, 70
 SELLIER Philippe, 7
 SEMUJANGa Josias, 222, 232, 233
 SEMUJANGA Josias, 222, 232, 233
 SENEQUE, 9, 10, 14, 37, 44, 49, 78, 87, 101, 110,
 133, 137, 153, 171, 178, 207, 208, 209, 212,
 230, 231, 232, 233, 260, 269, 283, 332, 341, 352
 SIBONY Daniel, 290, 294
 SKODA F., 302
 THIAM Awa, 263
 TOURNIER Michel, 279
 UBERSFELD Anne, 111, 128
 WEISGERBER, 108
 WESTPHAL Bertrand, 23, 108, 145, 146
 WETZEL Marc, 143
 WIEVIORKA M., 268
 WILDE Oscar, 199
 WOLF Christa, 56, 265, 283, 335

ANNEXE

QUELQUES INFORMATIONS SUR LA VIE DES AUTEURS DE NOTRE CORPUS ET LES RESUMES DE LEURS ŒUVRES

JAHNN Hans Henny

Jahnn romancier, dramaturge et facteur d'orgues naquit à Hambourg-Stellingen en Allemagne en 1894. Fortement influencé par le courant expressionniste, il s'exilera en Norvège pendant la Première Guerre mondiale et de nouveau au Danemark. Tantôt marginalisé par les critiques, tantôt ignoré par le public, cet Allemand fut parmi les auteurs les plus originaux de sa génération. Au cours de sa vie, Hans Henry Jahnn a estimé n'avoir jamais rencontré, au cours de sa vie, d'«homme normal» Il a changé son prénom Hans Henry en Hans Henny, plus féminin, après sa rencontre en 1913 avec Gottlieb Harms à qui le liera une amitié amoureuse jusqu'à la mort de celui-ci en 1931. En 1919, pour *Pasteur Ephraïm Magnus* où on voit entre autres une émasculatation et une crucifixion, il reçoit le prix Kleist. Bertolt Brecht, admiratif, monte la pièce mais Jahnn se brouille avec lui. Surtout, la carrière de facteur d'orgues de l'écrivain est gênée par la condamnation du texte par l'Eglise catholique hors de qui les débouchés ne pullulent pas. En 1926, il épouse Ellinor Philips, «qui pourtant lui préférerait Harms mais celui-ci ne voulait, semble-t-il, pas l'épouser». En 1929, il publie *Perrudja*, long roman qu'il a revu après la parution d'*Ulysse de Joyce*.

Les nazis lui font perdre en 1933 son poste d'expert municipal en orgue de Hambourg, il s'installe pour élever des chevaux (lesquels ont une part considérable dans la sensualité de son œuvre) dans l'île danoise de Bornholm qu'il quitte en 1940, quand les Allemands l'occupent. Quand il y retourne en 1945, ses biens lui sont confisqués en tant qu'Allemand. Il rentre en Allemagne en 1950. Aujourd'hui reconnu en Allemagne, Jahnn n'y est certes pas célèbre. René Radrizzani, maître d'œuvre et co-traducteur (avec sa femme Huguette) ont décidé de traduire ses œuvres et les faire publier par la maison d'édition JOSE CORTI.

Sa pièce de théâtre intitulée *Médée* que nous étudions, fut écrite en 1927. Ce chef-d'œuvre dramatique de Jahnn fut écrit pendant une période de crise profonde. La communauté de foi Ugrino, dans laquelle Jahnn s'était entièrement investi, venait d'être dissoute ; sa future femme, Ellinor Philips, passait avec Harems, leur ami intime, de longs mois en Italie, grâce aux subsides qu'il leur faisait parvenir alors qu'il affrontait lui-même une multitude de difficultés. Tout métissage intéressant Jahnn, « la question raciale » le bouleverse et est au centre de sa pièce (sa *Médée* est noire). Comme il l'a lui-même souligné en 1927 : « Ce que les barbares étaient pour les Grecs, pour nous, Européens d'aujourd'hui, ce sont les nègres, les Malais, Les Chinois. »⁵²⁵

RESUME : *Médée*

Médée, est une femme africaine bafouée et victime de l'homme pour lequel elle a tout sacrifié. A cause de ses origines inconnues, elle est tenue à l'écart par une civilisation patriarcale. Ayant sacrifié sa jeunesse au profit de ses enfants et de son époux qui sont désormais dotés d'une jeunesse éternel, Jason l'abandonne. Son idylle avec la fille du roi Créon provoque le mécontentement de *Médée* qui désormais, se sent vieille et rejetée. Par conséquent, elle s'adonne à des actes de vengeance. *Médée* est l'une des plus fortes transpositions d'un sujet classique au XX^e siècle.

JEAN Anouilh

Il est né à Bordeaux en 1910 d'un père tailleur et d'une mère musicienne. Il arrive à Paris en 1921 et poursuit ses études au collège Chaptal. Après des études de droit, il débute dans la publicité où il rencontre Prévert. Très tôt passionné par le théâtre, Jean Anouilh assiste émerveillé, au printemps 1928, à la représentation de la pièce *Siegfried*

⁵²⁵ Jahnn Hans Henny, *op cit*

de Jean Giraudoux. Celle-ci lui sera d'ailleurs révélatrice. En 1929 il devient le secrétaire de Louis Jouvet. Les relations entre les deux hommes sont tendues. Qu'importe, son choix est fait, il vivra pour et par le théâtre. Sa première pièce, *l'Hermine* (1932), lui offre un succès d'estime et il faut attendre 1937 pour qu'il connaisse son premier grand succès avec le *Voyageur sans bagages*. L'année suivante, le succès de sa pièce *La Sauvage* confirme sa notoriété et met fin à ses difficultés matérielles. Au travers de textes apparemment ingénus, Anouilh développe "une vision profondément pessimiste de l'existence". La seconde guerre mondiale éclate et pendant l'occupation, Jean Anouilh continue d'écrire. Il ne prend position ni pour la collaboration, ni pour la résistance. Ce non-engagement lui sera reproché. Il se lance dans l'adaptation de tragédies grecques et obtient un nouveau succès avec *Eurydice* (1942). En 1944 est créé *Antigone*. Cette pièce connaît un immense succès public mais engendre une polémique. Certains reprochent à Anouilh de défendre l'ordre établi en faisant la part belle à Créon. Ses défenseurs mettent au contraire en avant les qualités de l'Héroïne. À la Libération, Anouilh continue d'écrire en alternant pièces "noires", "roses", "brillantes", "grinçantes", "costumées", "secrètes" et "farceuses", suivant leur degré de pessimisme, de férocité et d'hypocrisie. Il obtient de nombreux succès. Citons notamment *L'invitation au château* (1947), *l'Alouette* (1952), *Pauvre Bitos ou le dîner de têtes* (1956), *Beckett ou l'honneur de Dieu* (1959).

En 1961, il connaît un échec avec *La Grotte*. Il se tourne alors vers la mise en scène. Anouilh est l'un des premiers à saluer le talent de Samuel Beckett, lors de la création d'*En attendant Godot*. Il soutiendra également Ionesco, Dubillard, Vitrac. Il écrira encore plusieurs pièces dans les années soixante-dix, dont certaines lui vaudront le qualificatif "d'auteur de théâtre de distraction". Anouilh assume alors parfaitement ce rôle revendiquant volontiers le qualificatif de "vieux boulevardier". Et allant même jusqu'à se présenter comme un simple "fabricant de pièces". En 1946, il écrit *Les Nouvelles Pièces Noires* dans lequel se trouve sa pièce *Médée*.

Il n'en reste pas moins qu'Anouilh a bâti une œuvre qui sous l'apparence d'un scepticisme amusé révèle un pessimisme profond. Il a également su dépeindre ces combats passionnés où l'idéalisme et la pureté se fracassent contre le réalisme et la compromission. Comme l'écrit Kléber Haedens, " Anouilh touche par ses appels au rêve, sa nostalgie d'un monde pur et perdu". Anouilh est mort en 1987.

RESUME: *Médée*

Anouilh confère à Médée un nouveau statut. Elle est présentée comme une bohémienne en révolte contre l'ordre incarné par Jason et le roi Créon. En effet, à travers le personnage de Médée, Anouilh montre comme d'ailleurs dans toutes ses pièces, le caractère éphémère de l'amour car Médée témoigne ici autant la mort de la passion que de l'amour. Les Corinthiens n'aiment pas Médée et de surcroît Jason la rejette mais, elle refuse de se séparer de l'homme qu'elle aime. Pour elle, Jason qu'elle a suivi à Corinthe est tout ce qui donne sens à sa vie. Aussi, rompt-elle avec les conventions sociales et les lois humaines, en refusant catégoriquement de mener une existence superficielle et morbide, elle tue ses enfants et se fait brûler vive.

KOUTOUKAS HENRY M.

Koutoukas, est un dramaturge américain né en 1947. Il n'est pas du tout connu et la plupart de ses écrits ne sont pas publiés. En 1966, il écrit un roman intitulé *Toute la journée pour un dollar*. Sa pièce de théâtre *Medea or the Star may understand*, fut écrite en 1970 puis sa pièce *Dressage Français* en 1974. Enfin la pièce de théâtre *Rencontre de papillon* en 1978. Nous n'avons pas assez d'information sur cet auteur compte tenu du fait qu'il n'est pas très connu.

RESUME: *Medea or the Star may understand*

La *Médée* de cet auteur est une princesse minoenne. Pour punir Jason de sa trahison, celle-ci tue son enfant en le mettant dans une machine à laver. Par cet acte, elle espère le purifier des fautes de son père. Cependant, elle ne s'arrête pas à ce crime car elle fait également brûler Jason vif dans un feu ardent pour toutes les humiliations qu'il lui a faites. Cette pièce est l'exemple manifeste de la parodie et de la banalisation du mythe de Médée qui lui enlève tout son sens.

KYRKLUND WILLY

Willy Kyrklund est né en 1921 à Helsinki. Il vit actuellement en Suède après de nombreux voyages : Grèce, Maroc, Iran, Inde. Son œuvre très variée se compose de romans, nouvelles, contes, essais, récit de voyage et notamment de pièces de théâtres. *Médée l'étrangère* (*Medea från Mbongo*, 1967) fut traduite du suédois par Carl Gustaf Bjurström et Jean Quéval Gallimard « Théâtre du monde entier » en 1970 et fut présenté par le Théâtre dramatique de Stockholm. Il s'impose aussi comme l'un des créateurs les plus originaux de la littérature suédoise d'aujourd'hui par son écriture incisive, dense et pleine d'humour.

RESUME : Médée l'Etrangère

Il s'agit d'une des pièces les plus représentatives des thèmes chers à l'auteur. Kyrklund met en évidence la confrontation du monde antique et du monde moderne. Médée, femme africaine ancrée dans la médecine traditionnelle, pratique occulte et fétichiste, aide Jason à acquérir la toison d'or. Une fois à Corinthe, elle se trouve confrontée au modernisme et à l'intolérance des Corinthiens. Malgré sa soumission totale à Jason qu'elle considère comme un « dieu blanc », elle est abandonnée et rejetée par celui-ci.

MAXWELL Anderson

Dramaturge américain, il est né à Pennsylvanie le 15 décembre 1888. Diplômé de l'université du Dakota du nord où il avait passé son enfance en 1911. Il fut ensuite enseignant puis journaliste avant de publier sa première pièce de théâtre *Le Désert Blanc* (*White Desert*) en 1923. L'année suivante, en collaboration avec Laurence Stallings il écrit *Qu'est ce que ça vaut la gloire* qui connut d'ailleurs un immense succès sur scène. En 1925, il publia son unique recueil de poèmes : *Vous Qui rêvez* (*You Who Have Dreams*). Survinrent alors un grand nombre de pièces soit en prose, soit en vers qui démontrent amplement la versatilité du talent d'Anderson.

La plupart de ses pièces sont inspirées par un événement. Ainsi *Dieu de L'éclair* (*Gods of the lightning*) 1928 et *Winterset* en 1935 ont trait au procès de Sacco et Vanzetti. *La grande Aiguille* écrit en 1938 dénonce les excès du capitalisme conquérant. Ses pièces de théâtre : *La Reine Elisabeth* (*Elisabeth the Queens*) 1930, *Marie D'Ecosse* (*Mary of Scotland*) 1931, *Jeanne de Lorraine* (*Joan of Lorraine*) 1947 mettent en évidence des personnages historiques dont le plus souvent des figures féminines. Anderson a aussi publié deux recueils d'essais sur le théâtre : *L'Essence de la tragédie* (*The Essence of Tragedy*, 1938) et *Off Broadway* (1940). Il est enfin l'auteur l'auteur de scénarios, dont celui de *Key Largo* (1939). Sa pièce *La Victoire Sans Gloire* (*The Wingless Victory*) qui dénonce le racisme des autorités de Salem contre les étrangers a été écrite en 1936. Maxwell Anderson est mort en 1959. Ses pièces et ses écrits restent encore à traduire.

RESUME : The Wingless Victory

Oparre, princesse vierge de la Malaisie et également guerrière accompagne son

époux Nathaniel dans sa ville natale. Par amour, cette princesse de religion musulmane abandonne les rites et les mystères de l'islam pour se convertir à la religion chrétienne. Cependant, face à l'intolérance du frère de Nathaniel qui est pasteur et de sa belle-mère, Oparre abandonne la religion chrétienne pour prier le dieu de ses ancêtres. Dans son désespoir dû à son rejet et à l'injustice des habitants de Salem, elle empoisonne ses enfants avec une plante noire dont personne ne connaît les remèdes avant de se donner la mort.

PABE Mongo.

Pabe Mongo, de son vrai nom Pascal Bekolo Bekolo est née à Yaoundé en 1948. Il est professeur à l'université de Ngaoundéré, muté dernièrement à l'université de Yaoundé, il est membre de plusieurs associations francophones. Pabe Mongo est l'auteur de plusieurs romans et pièces de théâtre. En 1970, il écrit sa pièce de Théâtre *Innocente Assimba* suivie de son roman *Un Enfant comme les autres* en 1972. En 1979, il a écrit une pièce de théâtre intitulée *Le philosophe et le sorcier* puis *Bogam Woup* en 1980. En 1982, *La Guerre des Calebasses* et *l'homme de la rue* en 1987. Il est l'auteur de plusieurs livres. En 2005, il a publié une théorie littéraire camerounaise intitulée le *NOLICA*. C'est une nouvelle littérature camerounaise.

RESUME : *La Guerre des Calebasses*

Miriam et Bidja, devant se marier, ont conclu un pacte de fidélité et de sang: Quelques goûtes du sang de Bidja, "travaillées" par un sorcier, contenues dans une calebasse. En cas d'infidélité, il suffira à Miriam de la briser pour qu'il meure. De retour au village pour présenter sa future épouse à sa mère, Bidja orphelin, fils unique et gâté, découvre que sa mère à son insu à arrangé son mariage avec Méssina, la jeune fille de ses rêves qu'il pensait inaccessible. Il abandonne donc Miriam pour cette dernière. Pièce de Théâtre en 3 actes jouée par 4 personnages dont 3 femmes et un

garçon.

PASOLINI Pier Paolo

Né à Bologne en 1922, premier enfant de l'officier de l'armée Carlo Alberto Pasolini et de Susanna Colussi, institutrice d'école de Casarsa della Delizia dans la région du Friuli, en Italie. Pier Paolo Pasolini passe son enfance dans beaucoup de villes du Nord de l'Italie. Il commence ses études à Conegliano (1927) à l'école primaire et ensuite à Belluno (1929), où est né son frère Guido. Après, il repart encore à Conegliano pour fréquenter le lycée. Après ses études, Pier Paolo Pasolini a été écrivain et poète avant de se diriger vers le cinéma. Si son oeuvre littéraire est abondante (critiques, scénarios, romans, poésies), c'est en tant que cinéaste qu'il livre ses plus beaux chefs-d'oeuvres comme *Accatone*, *Mamma Roma* ou *Théorème*. Proche du sous-prolétariat romain, il est d'abord un cinéaste néoréaliste, puis s'éloigne lentement de ce mouvement pour signer des adaptations des *contes de Canterbury* ou des *1001 nuits*, film érotique. Son dernier film, *Salo ou les 120 journées de Sodome* fait scandale. Il est vrai que c'est une oeuvre particulièrement éprouvante tirée des écrits du marquis de Sade, où des libertins sont représentés dans le film en dignitaires nazis, assouvissant leurs plus extrêmes pulsions. S'inspirant de la tragédie de Médée, il le transfère au cinéma. C'est ainsi qu'il réalise *Médée* en 1969. Pier Paolo Pasolini est mort assassiné en 1975 par un délinquant qui aurait pu être l'un des personnages de ses films.

RESUME: Médée

S'inspirant de la pièce de théâtre d'Euripide, Pasolini modernise sa *Médée* en remontant à l'enfance de Jason élevé par le centaure et sa rencontre avec la magicienne Colchide. A travers cette pièce, il évoque deux mondes différents qui opposent radicalement Jason et Médée. Alors que Jason est tourné vers le modernisme, Médée elle, reste accroché à la tradition et au monde archaïque qui, pour elle, sont

essentiels dans la vie d'une personne. Pasolini s'est saisi de ce mythe en y incorporant ses propres intuitions avec audace, insolence et une liberté que seuls les plus grands savent maîtriser.

ROUQUETTE MAX

Né le 8 décembre 1908 à Argelliers, entre Montpellier et le Causse de Larzac. Médecin, il a passé jusqu'aujourd'hui l'essentiel de son existence dans ce paysage de garrigues et de vignes. Il fut d'abord médecin de campagne à Montpellier. Ses premiers textes littéraires, proses ou poèmes, ont été publiés entre 1927 et 1930, dans une petite revue montpelliéraine, *La Campana de Magalouna* (La Cloche de Maguelonne), que dirigeait le poète et dramaturge François Deleuze. *L'Escoutaire*, (celui qui écoute), qui devait être un de ses maîtres au théâtre. Mais c'est la parution, en 1934, dans la revue *Oc*, de *secret de l'èrba* (Le Secret de l'herbe), texte largement autobiographique qui le révéla en occitan, à ses premiers lecteurs comme un écrivain d'exception. Quelques années plus tard, il écrit plusieurs poèmes qui vinrent confirmer la pureté et la radicale nouveauté de cette voix. Max Rouquette se fait ensuite connaître comme auteur dramatique avec *Lo Mètge de Cucunhan* (Le Médecin de Cucunhan), publié en occitan en 1957 et en version française dans la revue théâtrale *l'Avant-Scène*. Souvent présenté, par des troupes d'amateurs ou à la radio, cette brève comédie dont le sujet avait été emprunté au conteur et polémiste provençal Joseph Roumanille (1818-1891), scelle la reconnaissance publique mais encore limitée d'un écrivain de théâtre fécond et inventif. La version française de *La Pastorale des Voleurs* obtient en 1958 le prix du Casino d'Enghien. Mais c'est véritablement à partir des années 1980 que l'œuvre littéraire de Max Rouquette a pu toucher un plus large public. Avec bien sûr, la traduction en français des deux premiers volumes de *Vert Paradis*, 1980 ; réédition aux Editions de Paris, avec une présentation de Jean Carrière, 1995, et tout récemment, avec celle des troisième et quatrième volumes (sous le titre *Le Grand Théâtre de Dieu*) 1996. Sa pièce de théâtre *Medèlha / Médée* écrit en occitan

en 1989 puis traduite en 1992 et l'une des plus célèbres de ses écrits. Max Rouquette est mort le 22 juin 2005 à Montpellier à l'âge de 97 ans.

RESUME: *Médée*

La Médée de Rouquette s'articule autour de la langue occitane. Magicienne mais aussi femme, épouse, mère, Médée est une figure emblématique qui exprime en profondeur le problème du mal. C'est le mythe éternel que Max Rouquette rétablit dans sa complexité primitive. Il restitue à la magicienne sa part d'ombre animale, indissociable à tout être. Ce faisant, il insiste sur son image de fille indomptable et sauvage dans sa totalité. Conçu selon les formes des psaumes de David, il fait intervenir le chœur détourné de son apparence grecque qui rend à la foule sa parole, son rôle de censure, ses convictions étroites, ses illusions et ses injustices.

Table des matières

INTRODUCTION GENERALE	5
PREMIERE PARTIE : LES PROCEDES DE REACTUALISATION DU MYTHE DE MEDEE	25
Prolégomènes : les sources du mythe de Médée	28
1. Résumé du mythe de Médée	29
2. Le mythe de Médée et les auteurs anciens	35
3. Les sources Latines	37
Chapitre I : Nouveaux registres de transposition.....	40
1. La subversion du mythe: De la banalisation au grotesque	40
1.1. L'image et le statut banalisés des personnages mythiques	40
1.2. La banalisation morale	41
1.3. La banalisation sociale et physique	45
1.4. L'inversion des situations mythiques	50
1.5. La dégradation du contrat mythique	56
2. Entre burlesque et grotesque	58
2.1. La modernisation et le burlesque dans le langage et les gestes	59
2.2. Le burlesque dans la scène de la rupture	63
2.3. La déformation des corps des personnages	65
2.4. La vision grotesque des objets scéniques	68
3. Conclusion partielle	70
Chapitre II : La permanence du sacré.....	71
1. Les objets sacralisés	72
1.1. L'utilisation des objets scéniques et cultuels.....	72
1.2. Les objets scéniques chez les modernes: Le miroir, la baignoire et la machine à laver	76
1.3. La parure : Instrument de royauté et de destruction	79
1.4. L'utilisation des éléments de la nature : l'arbre et le feu	82
a. L'arbre	82
b. Le feu	85
2. Des rites aux divinités.....	88
2.1. Du rite de la magie au fétichisme et à la sorcellerie	88
2.2. L'usage de la violence dans le rituel	97
2.3. Pluralité des divinités chez les contemporains	102
2.4. Le culte de la terre dans la vision moderne	105
3. Conclusion partielle	108
Chapitre III : Espace et temps : deux modalités de réappropriation ?	109
1. L'espace.....	111
1.1. Les différents espaces théâtraux et mythiques présentés dans l'œuvre	111
1.2. De l'espace sacré à l'espace profane	116

1.3.	La désacralisation de l'espace	121
1.4.	Le retour aux espaces sacrés ou mythiques pour une réintégration de l'espace sacré chez Médée et dans notre monde d'aujourd'hui.	124
1.5.	Les déplacements des personnages.....	126
2.	Le temps.....	129
2.1.	L'opposition du temps mythique et du temps théâtral.....	130
2.2.	L'opposition entre le temps sacré et le temps profane.....	133
2.3.	Le temps comme stratégie de vengeance et de renaissance.....	135
3.	Conclusion partielle	138
DEUXIEME PARTIE : LE PERSONNAGE DE MEDEE, DU DESTIN OU DE LA TRAGEDIE PERSONNELLE A SA RECEPTION UNIVERSELLE		140
Chapitre I : Le fonctionnement du personnage de Médée : De la passion à la vengeance		142
1.	Le déclenchement de l'amour	142
1.1.	Les excès de la passion : Les meurtres d'Absyrte et de Pélias	145
1.2.	La sensualité et la sexualité dans la version des auteurs contemporains	149
1.3.	L'abandon et la solitude de Médée.....	153
1.4.	La jalousie de Médée.....	155
2.	La vengeance démesurée de Médée.....	160
2.1.	Le cadeau fatal : le meurtre de Créüse et de Créon	161
2.2.	L'infanticide : Prétexte de la réparation de la mort de Absyrte.....	166
2.3.	La cruauté de Médée	174
3.	Le processus de destruction et ses conséquences.....	182
3.1.	L'anéantissement progressif et la douleur morale de Jason.....	182
3.2.	L'autodestruction et la jouissance dans le mal	192
3.3.	Médée : une femme fatale ?.....	197
Chapitre II : Médée, un mythe interculturel		206
1.	Du mythe grec de Médée à sa réception contemporaine	208
2.	Le mythe de Médée : entre rencontre culturelle et réappropriation.	209
3.	Médée entre les cultures : une réception contemporaine.....	213
3.1.	La réception directe du mythe de Médée.....	213
3.2.	Une réception africaine et américaine du mythe de Médée : l'interculturalité indirecte.	219
4.	Pour une poétique de l'interculturalité.....	228
4.1.	La notion de poétique de l'interculturalité.....	229
4.2.	Enjeux de l'interculturalité : limites des notions de source et d'influence.	230
Conclusion partielle		236
TROISIEME PARTIE : PORTEE SOCIALE ET IDEOLOGIQUE DE LA TRANSPOSITION DU MYTHE DE MEDEE.....		238
CHAPITRE I : Médée et le statut social de la femme.....		240
1.	L'acceptation et la soumission de la femme au foyer	244

2.	L'instabilité du mariage mixte et la victimisation de la femme	251
3.	Médée et la révolte de la femme contemporaine.....	255
4.	Médée et la lutte émancipatrice.....	262
5.	Conclusion partielle	266
CHAPITRE II : Mécanisme d'exclusion sociale : Médée et la problématique du rapport aux autres.....		268
1.	Le regard de l'autre : Médée, étrangère aux autres	271
2.	Le dénigrement	272
3.	La haine.....	280
4.	Médée: de l'exclusion au bannissement.....	284
5.	Le regard sur soi : Médée, étrangère à elle-même	289
6.	La question de métissage	294
7.	Conclusion partielle	301
CHAPITRE III : Aspects idéologiques du mythe		303
1.	Le choc de culture : conflit entre barbare et civilisé	303
2.	Jason contemporain et la soif aveugle du pouvoir	313
3.	Créon et l'abus du pouvoir.....	319
4.	Le combat de Médée contre Créon et son contexte politique	323
5.	Conclusion partielle	328
CONCLUSION GENERALE.....		330
BIBLIOGRAPHIE.....		341
Références Antiques et Modernes		341
Autres Oeuvres Citées		342
Essais sur la littérature gréco-latine		344
Question de méthodes		346
Articles et Revues		352
Thèses et mémoires		355
INDEX DES NOMS PROPRES.....		357
ANNEXE.....		359