
Relation chronologique et comparatisme

Zoé Schweitzer

🔗 <https://publications-prairial.fr/celec/index.php?id=324>

Electronic reference

Zoé Schweitzer, « Relation chronologique et comparatisme », *Cahiers du Celec* [Online], 12 | 2017, Online since 05 juin 2023, connection on 29 juin 2023. URL : <https://publications-prairial.fr/celec/index.php?id=324>

Copyright

CC BY 4.0

Relation chronologique et comparatisme

Zoé Schweitzer

OUTLINE

Les sources antiques de *Medealand* ou les relations externes de l'œuvre contemporaine

Citer les tragédies antiques ou les relations textuelles précises et discrètes

La composition de l'œuvre ou les relations internes

TEXT

- 1 Dans une perspective chronologique, la relation est souvent pensée comme continuité, ce qui a pour corollaire méthodologique dans le champ des études littéraires des approches en termes de réception et notamment l'étude des traces des œuvres anciennes dans les œuvres modernes désignées comme *réécriture*, *reprise*, c'est-à-dire, d'une certaine façon, les versions secondes d'un texte *princeps*. La réflexion sur ces questions n'est pas nouvelle, me semble-t-il, même si elle est formulée en d'autres termes. En effet, aux ^{xvi}^e et ^{xvii}^e siècles la discussion relative à la différence entre traduction et adaptation, ou entre adaptation et création en est l'une des modalisations. Ainsi, lorsque le dramaturge Monléon, dans la préface de son *Thyeste* publié en 1638, revendique d'écrire une tragédie « à la Française¹ », il prend position pour une tragédie nationale dégagée de la tutelle du modèle antique qui ne manque pas de régir toute traduction ou adaptation. Mon hypothèse est que d'une certaine manière la réécriture moderne est envisagée, *volens nolens*, dans une posture ancillaire analogue à celle de la traduction renaissante et classique. Certes, d'un côté la critique loue l'inventivité de l'auteur, mais de l'autre, en félicitant le travail d'actualisation, elle ne cesse de prendre implicitement pour référence le texte antique, au risque d'envisager l'œuvre moderne au seul prisme de sa filiation. Se placer sur le terrain de l'œuvre (réécriture), et non pas seulement du sujet (tel mythe ou personnage antique) revient à subodorer une filiation générique, outre une proximité thématique ou fictionnelle. On peut accessoirement se poser la question du statut de l'œuvre antique ainsi envisagée : se trouve-t-

elle toujours dotée d'une grande autorité, comparable à celle détenue aux ^{xvi}^e et ^{xvii}^e siècles ? La vassalisation de l'œuvre moderne a-t-elle pour corollaire le monarchisme de l'œuvre antique ?

L'approche comparatiste invite à interroger la pertinence de ce rapport chronologique linéaire et à envisager la relation entre deux textes sous une autre forme que la seule réception d'un texte ancien par un autre plus récent.

- 2 Pour éprouver ces hypothèses de réflexion, je m'appuierai sur une pièce d'une auteure suédoise contemporaine, Sara Stridsberg². *Medealand* se présente comme une réécriture du fameux mythe antique et une critique acerbe et ironique de notre monde contemporain, l'héroïne est à la fois la magicienne de Colchide chassée par le roi de Corinthe et une femme abandonnée par son mari sans scrupule qui espère une place dans un hôpital psychiatrique : la dramaturge semble réussir la gageure d'une pièce qui soit à la fois fidèle à l'antique et originale, qui associe substrat mythologique et actualisation contemporaine.
- 3 L'étude des sources antiques et des intertextes tragiques de *Medealand* éclaire la pièce envisagée ici comme réécriture. Elle permet également de formuler des interprétations sur ce qu'a de spécifique le rapport à l'antique chez Stridsberg. Il sera intéressant de spéculer sur la signification de l'Antiquité pour les auteurs contemporains, on pourra notamment se demander s'il s'agit d'une Antiquité réelle ou rêvée, monophonique ou hétérogène. Mon hypothèse est que, par un effet retour, analyser l'antique dans *Medealand* permet également de mieux comprendre cet antique même.

Mon exposé aborde successivement trois matériaux qui déterminent trois types de relations : les sources antiques, les citations et la composition.

Les sources antiques de *Medealand* ou les relations externes de l'œuvre contemporaine

- 4 L'univers dans lequel se déroule l'action est manifestement invraisemblable et de cette fiction délibérée naissent une inquiétude et un trouble chez le spectateur.
- 5 Le cadre de *Medealand* est dans sa globalité moderne, ainsi des costumes indiqués par l'auteur ou de l'hôpital psychiatrique qui sert de décor à plusieurs scènes. D'autres éléments ancrent la pièce dans une esthétique théâtrale franchement contemporaine : un vocabulaire cru, une baignoire³, des bouteilles d'alcool⁴, la représentation sur scène d'un acte sexuel⁵ ou encore la présence d'un lit défait⁶ sont topiques de la scène européenne des années 1990-2000. Toutefois la trame de l'action et les noms des personnages renvoient à un sujet tragique ancien, et éculé.
- 6 L'ensemble ainsi constitué apparaît comme délibérément hétérogène. Le titre, *Medealand*, qui ne travestit pas la source mais la recompose dans un mot nouveau, est révélateur du projet de la pièce et du pari de l'auteur : cette version de l'aventure de la Colchidienne n'a pas délaissé ses sources, et c'est peut-être même cette manière de procéder qui fait sa modernité. Le terme suédois *land* – est-ce la raison pour laquelle il n'est pas traduit ? – signifie à la fois la « terre » et le « pays ». L'expression « Medealand » est une création linguistique originale⁷ qui met en lumière le travail d'invention fait de détournement de l'auteur. L'expression rappelle l'attachement de Médée à son pays et son exil, mais peut aussi être comprise comme le lien inextricable entre le personnage mythique et son *land* au sens de terre tragique, matière théâtrale ou encore pays mythique. La structure peut être comprise, en suédois et en français, comme un génitif objectif ou subjectif : Médée a un pays, car l'antique et le théâtre tragique sont sa terre, et Médée est un pays, au sens où l'œuvre dramatique est une contrée. Est-ce à dire que le personnage et son aventure sont une matière fertile ? L'œuvre dramatique serait-elle un espace à arpenter pour le spectateur ?

- 7 Cette actualisation partielle inviterait à penser que le résultat de la mise en relation n'est pas pensé comme une unité mais comme une juxtaposition ou un assemblage, or le traitement des personnages amène à nuancer cette position. En effet, si le personnage principal apparaît davantage comme un montage, deux autres figures inventées par la dramaturge suédoise montrent la fécondité du modèle antique comme matériau dramatique et invitent à penser la relation comme une dialectique.
- 8 La composition des personnages résulte d'un dispositif composite. À l'image de la pièce, l'héroïne associe des traits empruntés à des matériaux différents. Diverses sources littéraires se rencontrent dans ce personnage qui est, bien sûr, tributaire des Médée conçues par Euripide et Sénèque. Sa situation, ses attributs ou les réactions qu'elle suscite sont comparables à ceux du personnage antique. Stridsberg fait preuve d'une incontestable fidélité aux deux poètes tragiques : sa Médée affronte Jason⁸ et Créon⁹ et élabore un poison cruel pour se venger de sa rivale¹⁰ ; elle critique la rigueur des hommes¹¹, se repent de son mariage¹² et se plaint de sa frustration sexuelle¹³ ; elle déplore sa condition d'exilée et regrette d'avoir quitté sa terre¹⁴. À ce stade de l'analyse, il semble que la pièce contemporaine emprunte un matériau antique présent aussi bien chez Sénèque que chez Euripide, preuve, si besoin était, que les deux tragédies anciennes sont des sources opérantes, sans exclusion de l'une par l'autre ni primat de l'une sur l'autre à l'époque contemporaine ; il faut en déduire que Sénèque est revenu dans le panthéon. Une deuxième source littéraire, évidente, se trouve dans les mains ensanglantées de Lady Macbeth. De même que la dame de compagnie et le médecin comprennent aux propos et aux gestes de la somnambule le forfait accompli, de même le sang sur les mains de Médée indique son crime au fantôme de sa mère et à Jason sans qu'aucune explication ne soit nécessaire ; l'intertexte anglais est explicite, sinon appuyé. Ainsi, au début de la pièce, le discours de Médée à sa mère est désavoué par ces mains sanglantes qu'elle tente sans succès de nettoyer :

La Mère. Médée ma chérie, qu'est-ce que tu as fait de tes petits ?

Médée. Je n'ai rien fait. Mon âme est propre. Mes mains sont propres.

[Médée baisse la tête et regarde ses mains. Elle les frotte, essaie d'enlever quelque chose avec sa salive. Puis elle les cache derrière son dos.]

[...]

[La mère se fige lorsqu'elle les voit les mains de sa fille¹⁵.]

La criminelle honteuse qui extériorisait la culpabilité pathologique de Lady Macbeth a disparu lors de la dernière scène où, pour la seconde fois, ses mains la trahissent : à Jason qui déduit du sang le crime terrible et demeure interdit devant cette mère infanticide, Médée oppose un « grand sourire¹⁶ ». Le trajet de Médée serait ici à l'inverse de celui de Lady Macbeth qui s'abîmait dans la culpabilité et la folie après avoir revendiqué le régicide. Il est, enfin, une autre source théâtrale, contemporaine, avec le personnage de *Psychose 4.48* de Sarah Kane qui semble avoir laissé des traces sur cette Médée qui confond rêve et réalité, morts et vivants.

- 9 La mobilisation de plusieurs matériaux pour la composition de Médée illustre l'ambition syncrétique de l'entreprise de Stridsberg qui ne se contente pas d'acclimater un personnage antique au goût de ses contemporains, mais conserve les éléments anciens jugés nécessaires et les enrichit par des références à d'autres figures aisément reconnaissables de son public. Le bénéfice d'une telle démarche est double : sa Médée permet une traversée de quelques figures féminines tragiques remarquables qu'elle semble synthétiser et les références utilisées rendent le personnage plus familier aux spectateurs, tout en le dégagant de la seule référence antique et en évitant le risque de la banalisation.
- 10 Ce syncrétisme trouve une forme d'aboutissement dans le personnage de « la Déesse » inventé par Stridsberg. Présente dans dix scènes sur dix-sept, elle est décrite par l'auteur en ces termes :

Un être d'âge mûr, sale et borderline qui n'a plus rien d'une divinité respectable. Elle peut aussi revêtir des fonctions plus civiles et temporelles telles que médecin, infirmier, psychologue, juge, policier¹⁷.

- 11 Son nom renvoie à l'Antiquité, sa présence évoque Athéna dans *Les Euménides* d'Eschyle, mais par son discours dans la pièce, qui l'apparente selon les moments à un psychiatre ou à un psychanalyste¹⁸, à un policier ou bien à un magistrat¹⁹, elle est résolument contemporaine, sinon commune. Toutefois, par sa connaissance des faits²⁰, comme par son rôle néfaste dans l'accomplissement de la vengeance²¹, elle se rapproche d'Absyrtos chez Sénèque ou des sorcières de *Macbeth*. En mêlant ainsi les références, Stridsberg déjoue les codes. Le personnage apparaît simultanément familier et étrange au spectateur, et contribue au climat trouble de la pièce. La relation de la pièce avec le spectateur s'en trouve informée, voire comme entachée d'une ambiguïté qui serait en quelque sorte l'équivalent décalqué de l'hétérogénéité du caractère.
- 12 Le troisième personnage intéressant dans le cadre d'une réflexion sur la relation est celui de la mère de Médée, également inventé par Stridsberg. Tant d'un point de vue psychologique qu'ontologique, ce personnage est ambivalent : elle dit son affection pour sa fille mais refuse toute compassion et toute aide, elle intervient dans le monde des vivants mais appartient au monde des morts. En tant que fantôme, elle est, structurellement pourrait-on dire, une figure de la relation qui signifie la perméabilité, voire l'inanité, des frontières naturelles. Cette identité assure également une forme de continuité discrète entre l'œuvre contemporaine de Stridsberg et les théâtres antiques, surtout latins, et renaissants, hantés par ces figures fantomales, inaugurales le plus souvent, qui servent justement à rappeler les événements passés et à annoncer ceux à venir ; une double chronologie dramatique et esthétique se trouve ainsi entrelacée. La présence de cette figure maternelle spectrale invite à deux remarques : elle souligne la fécondité du théâtre sénéquien pour le théâtre actuel et suggère qu'elle n'est pas seulement d'ordre thématique ou mythologique, et elle rappelle le lien profond du théâtre avec la mort en tant qu'il est le lieu où parlent les morts, qu'il s'agisse des fantômes, mais aussi des héros anciens recréés, au double sens du terme, par la scène²². Figure réflexive, ce personnage peut être interprété comme une métonymie du rapport à l'antique élaboré dans *Medealand*, œuvre innervée par la source ancienne sans que sa créativité en fût brimée.

La composition de ces trois personnages issus de mises en relation invite à ne pas considérer l'antique comme une entité close ou une

somme définie de contenus, éventuellement assignés à une œuvre, mais comme un ensemble étendu, dense et fragmentable.

- 13 Le traitement de l'infanticide, moment identificatoire du mythe, procède précisément d'une poétique de la relation. La scène imaginée par la dramaturge est très inventive : Médée est déjà sur scène quand entre la Déesse qui ne s'adresse pas à elle mais au public et relate quatre infanticides maternels, modernes faits divers par leurs circonstances et leur nombre, accomplis par des femmes *a priori* banales. Au fur et à mesure de ces récits intensément pathétiques, que leur accumulation rend de plus en plus insupportables, Médée réagit avec une vivacité croissante, intervenant même dans la narration comme si elle pouvait décourager ces mères de commettre le crime et modifier rétrospectivement le cours d'histoires pourtant d'ores et déjà accomplies²³. Ces récits aboutissent, comme on pouvait s'y attendre, à la prise de parole de Médée qui relate à son tour comment elle a tué ses fils.
- 14 L'inscription du personnage dans une généalogie de mères criminelles risque d'entraîner une forme de banalisation, mais elle permet aussi de reconsidérer, voire de réévaluer la figure de Médée en raison de l'unicité de son crime et de son archaïsme. C'est bien une figure mythique et antique que représente *Medealand* qui invite à penser avec les Anciens. En ce sens, la scène moderne, comme un filtre photographique, rend l'antique plus visible par un éclairage différent.
- 15 Grâce à ces différentes sources et à ces récits successifs d'infanticides, le sujet de Médée se trouve inscrit dans des traditions et des réseaux qui conduisent à relativiser la prépondérance de l'antique dans l'œuvre suédoise, sa définition comme réécriture apparaît donc contestable. En outre, les relations ne sont pas limitées à l'antique, et ne sont pas seulement une étape dans la genèse de l'œuvre moderne, d'une certaine manière elles sont l'un des principes de la poétique de *Medealand*.
- 16 Pour mieux comprendre les relations entre l'antique et le présent, il convient de prêter une attention toute particulière aux traces littéraires laissées par les tragédies d'Euripide et de Sénèque dans *Medealand* qui sont nombreuses et, à mon sens, décisives pour l'interprétation de la pièce et la compréhension du travail du mythe²⁴.

Citer les tragédies antiques ou les relations textuelles précises et discrètes

- 17 Une pratique assez originale se trouve au début de *Medealand* : l'emprunt citationnel explicite sans mention de source²⁵. En habit de médecin et munie d'un « bloc et un stylo », la Déesse propose à Médée de commenter son action ainsi :

La Déesse. Est-ce que je peux écrire : « Nous, les femmes, nous n'avons sans doute pas le sens de ce qui est noble, mais concernant le mal qui existe dans le monde, la nature nous a pourvues d'un talent inégalable. »

Médée. Bien sûr. Je ne l'aurais pas mieux dit moi-même.

La Déesse. C'est toi qui l'as dit²⁶.

- 18 Les guillemets ne se justifient pas seulement parce que la Déesse énonce une formulation précise en vue de la transcrire, mais parce qu'elle cite quelques vers fameux de la *Médée* d'Euripide prononcés par l'héroïne²⁷ ; leur reconnaissance par le spectateur rend compréhensible, et piquant, le bref échange qui suit. Humoristique, l'échange entre Médée et la Déesse confère une autorité à la tragédie antique et postule une continuité entre les époques, entre les textes, voire entre les Médée, qu'on peut interpréter comme l'affirmation d'une continuité de l'identité féminine à travers les siècles ou comme une critique de la précarité qui menace, aujourd'hui comme naguère, les épouses²⁸.
- 19 À la faveur de cette citation du grec rendue repérable par l'énonciation, le spectateur est curieux de retrouver d'autres citations qui émailleraient le texte de Stridsberg. Celles-ci sont nombreuses, mais toutes ne sont pas aussi aisément interprétables car bien souvent la dramaturge joue d'un décalage d'énoncé ou d'énonciation ; il s'avère alors particulièrement intéressant d'analyser si la relation entre les

Médée antiques et la pièce contemporaine est faite de distance ou de proximité.

- 20 Les reprises textuelles sans variation importante composent un premier ensemble de citations implicites. On retrouve épars dans *Medealand* divers énoncés de la tragédie grecque. Ainsi, la déclaration de Médée : « Plus jamais je ne mettrai au monde un enfant. Plutôt crever dans mille batailles²⁹ » est un écho de « J'aimerais mieux être debout trois fois derrière un bouclier qu'engendrer une seule fois³⁰. » L'échange avec la Déesse qui annonce la décision d'exil³¹ et le premier affrontement entre Médée et Créon³² sont parsemés de références à l'*agôn* entre le roi et la Colchidienne, cependant leur signification se trouve informée par la couleur générale de la scène chez Stridsberg : Médée se comporte en séductrice, comme si elle espérait triompher des volontés du roi par ses charmes, mais la relation sexuelle ne lui est d'aucun bénéfice. L'intertexte souligne la continuité entre le monde d'hier et d'aujourd'hui, tous deux régis par la loi du plus fort. La fidélité au texte antique n'empêche pas le parler cru et l'obscénité, c'est-à-dire une forme d'actualisation linguistique et scénique, et permet de critiquer sans lourdeur, mais clairement, le monde contemporain.
- 21 D'autres citations ont fait l'objet de modifications très sensibles ; leur analyse éclaire à la fois le sens de la pièce et le rapport à l'antique. Trois d'entre elles me semblent particulièrement intéressantes. La première prend place après la mort du roi et de sa fille, lorsque Médée réclame de la nourrice le récit circonstancié des événements qui accroîtra son plaisir criminel³³. Si la filiation avec la Médée grecque est évidente³⁴, les deux scènes sont cependant très différentes. Le principal changement ne tient pas à la substitution de la nourrice au messenger, absent du texte moderne, mais au fait que ce récit soit finalement assumé par Médée elle-même, qui relate la mort de la princesse et de son père comme si elle y avait assisté³⁵, tandis que la nourrice en est l'auditrice contrainte³⁶. La scène est terrifiante pour trois raisons : les conditions de la mort des personnages sont particulièrement atroces, la criminelle semble éprouver un intense plaisir tout au long de cette évocation animée, qui n'est pas sans rappeler la *voluptas* de la Médée sénéquienne, et l'on croit voir le crime car Médée illustre son récit par des gestes qui font de la nourrice un double de sa jeune victime. Avec cette pantomime sinistre, la drama-

turge trouve un moyen original de donner à voir l'invisible, qui se situe entre la voix *off* de la *Médée* grecque et la représentation sur scène de la *Médée* latine. Plus largement, par ces différents procédés spectaculaires, Stridsberg s'inscrit dans la continuité poétique des deux tragiques antiques qui rivalisaient d'inventivité en proposant des solutions dramatiques originales pour représenter la violence et qui exploraient les bénéfices et les inconvénients d'une frustration du spectaculaire. Par-delà les époques, une même réflexion sur la poétique scénique du crime semble animer les auteurs de *Médée*³⁷.

- 22 D'autres citations sont repérables, mais si modifiées par la dramaturge moderne, que ce sont de nouvelles relations qui sont ainsi créées. Il en va par exemple du motif du rire et des moqueries de ses ennemis. Alors que la *Médée* grecque les redoutait à plusieurs reprises, c'est la déesse moderne qui les évoque, elle les présente comme un fait avéré qui doit inciter à la vengeance la plus sanglante :

Médée. Il sera puni. Mes cadeaux à la Princesse...

La Déesse. Ça ne suffit pas.

Médée. Ah bon ?

La Déesse. Tout le monde rit de toi, Médée.

Médée. Ah bon ?

La Déesse. Oui.

Médée. Aha... Je suis drôle ?

La Déesse. Ils rient de ta bêtise. [...]

Médée. Ah oui ? Ah oui.

La Déesse. Ils ricanent comme une meute de hyènes dès que tu as le dos tourné.

Médée. Ah bon ?

La Déesse. Tes anciennes amies rient. Le roi rit. Jason rit. Toute la ville rit.

Médée. Je comprends qu'ils rient. J'ai été idiote. Vraiment. Je me suis tellement vantée de Jason et de moi ³⁸.

- 23 Alors que cette crainte prouvait l'*hybris* de Médée chez Euripide, son utilisation par la Déesse permet, au contraire, d'atténuer la culpabilité de l'héroïne, notamment par contraste avec son ancêtre grecque, car le personnage moderne apparaît peu belliqueux et bien moins orgueilleux. En outre l'argument est de peu de portée parce que Médée reconnaît volontiers avoir suscité les railleries par son ridicule et sa vanité. Le désir de vengeance n'émane finalement pas de Médée mais de la Déesse qui, dès sa première intervention ³⁹, comme ici, s'oppose à la résignation du personnage et l'incite à la violence. Médée n'est désormais plus à l'initiative de l'infanticide, elle se conforme à la suggestion silencieuse de la Déesse ⁴⁰.
- 24 La Médée latine fait l'objet d'un procédé similaire de reprise déformée. En effet, les trois définitions que le personnage donne de lui-même au cours de l'action ⁴¹ sont regroupées au début de la pièce et réagencées :

Médée. Cela signifie qu'elle ne veut plus être Médée.

La Déesse. Mais elle n'a pas le choix. Médée restera toujours Médée. Il faut bien que quelqu'un soit Médée.

Médée. Et si elle ne veut plus ?

La Déesse. Aucune autre issue. Elle restera Médée ⁴².

Il ne s'agit pas ici de « devenir » ou d'« être » la Colchidienne antique, conformément au parcours dessiné dans la pièce latine, mais d'affirmer sa permanence. Médée ne saurait déroger à sa nature, pas plus que le personnage moderne à la *memoria* mythique.

- 25 Stridsberg émaille son texte de citations plus ou moins discrètes qui indiquent une continuité profonde avec l'antique tout en attestant de la plasticité de ce matériau que la dramaturge modifie et travestit. Cette pratique se révèle fort exigeante car elle implique chez les lecteurs et spectateurs modernes une opération de reconnaissance, qui suppose une connaissance fine des œuvres antiques. L'herméneutique du texte contemporain requiert un savoir de l'antique.

La composition de l'œuvre ou les relations internes

- 26 La composition de cette version contemporaine du mythe met à mal la linéarité chronologique, obligeant le spectateur à un effort de reconfiguration.
- 27 Traditionnellement l'infanticide qui conclut l'intrigue termine la pièce, or dès la première scène Médée a les mains couvertes de sang ; en outre, il est à nouveau question d'infanticide dans les dernières scènes de la pièce : le projet est formulé⁴³ à la fin de la scène 14, le crime est découvert⁴⁴ (ou confirmé ?) à la scène 15 puis relaté à la scène 16 et, enfin, à la scène 17, Jason apprend la mort de ses fils⁴⁵ avant de voir Médée auprès des cadavres qu'elle défend farouchement⁴⁶. Dans le domaine des relations conjugales une même chronologie anticipatrice est utilisée car à la scène 6, Médée et Jason sont heureux à la maternité après la naissance de leur premier fils, alors que deux scènes auparavant, le spectateur a vu Médée ivre vomir dans sa baignoire et se disputer avec Jason qu'elle essayait en vain de reconquérir.
- 28 Il est possible de restituer une chronologie, au sens d'une relation linéaire et *logique*, entre les scènes volontairement déliées⁴⁷. On peut également penser que la pièce entrelace deux temporalités autonomes associées à des lieux distincts, d'un côté le présent situé à l'hôpital et de l'autre le passé de la vie de couple, pour tisser des relations entre les époques, et que celles-ci se percutent dans les dernières scènes lorsque Médée, sortie de l'hôpital, erre dans la ville et accomplit ses crimes. Avec ce dénouement conforme au mythe, c'est une nouvelle relation qui est créée entre le présent d'individus singuliers et la fable antique, entre le temps de l'histoire et le temps du

mythe. Une troisième interprétation de cette composition éclatée consiste à faire l'hypothèse que la pièce toute entière est la projection des souvenirs de Médée infanticide à partir de la première scène. Ce ne serait donc pas l'action linéaire qui serait présentée aux spectateurs, mais la genèse de la catastrophe finale telle qu'elle se dessine à travers les souvenirs, égrenés comme des médaillons, dont le surgissement problématique atteste la difficulté de restaurer une logique *a posteriori* et de trouver une explication. Les relations établies entre les différents événements ne seraient donc pas de l'ordre du fait, mais de l'interprétation.

- 29 Cette discontinuité temporelle et logique est féconde pour *Medealand*. Elle montre le désordre psychique induit par le désespoir amoureux et confère à l'infanticide, présent de l'exposition au dénouement, un rôle matriciel. Le meurtre des fils n'aboutit pas seulement à l'anéantissement de la famille, mais à la déflagration du temps désormais a-chronologique. Enfin, elle permet de restituer dans sa dimension sensible un dénouement attendu et de renouer avec la violence originelle du geste que la mythification avait pu estomper.
- 30 Cette discontinuité, à un niveau théorique, interroge la pertinence supposée du principe de linéarité et invite à un regard réflexif critique sur le rôle de celui-ci dans l'élaboration d'une interprétation. Questionner la pertinence des relations chronologiques revient à interroger les conditions de production du sens et les principes qui fondent le travail interprétatif.
- 31 Quelle que soit la logique restituée, le spectateur est obligé à un travail interprétatif qui est précisément de créer des relations entre les scènes ainsi qu'entre les actions. Cette exigence a pour conséquence une reconfiguration du matériau mythologique qui ne peut plus être envisagé comme un ensemble de faits connus et définis : le mythe n'est pas une donnée, mais une construction.
- 32 *Medealand* montre la créativité des relations entre Antiquité et modernité et tout le bénéfice, si l'on se fonde sur le succès scénique de la pièce, d'une approche personnelle et libre du patrimoine antique. Plus qu'une simple juxtaposition ou un appariement, Stridsberg propose un alliage subtil car *Medealand* s'avère une réécriture originale non seulement du mythe, mais des tragédies antiques d'Euripide et Sénèque avec lesquelles la pièce entretient un échange assez discret

mais constant et essentiel. Réussissant la gageure d'être pleinement actuelle tout en étant fidèle à l'antique, *Medealand* témoigne à la fois de la fécondité de ce matériau mythique et tragique qu'est Médée pour la scène contemporaine et de la plasticité singulière de cette fable qui avait trouvé, dès le ^v^e siècle avant notre ère, dans le genre dramatique les conditions nécessaires à son essor et à son succès.

- 33 L'étude révèle que les relations avec l'antique sont plus complexes qu'une approche en termes de réécriture ne le laisse penser. *Medealand* met en œuvre différents types de relations – évidentes ou discrètes, littérales ou travesties – qui, bien sûr, informent le sens de la pièce moderne et invitent à relire les œuvres antiques à la lumière de l'œuvre contemporaine qui permet de les comprendre autrement. Réécriture et relecture avancent de conserve.
- 34 On est invité à se départir d'un modèle chronologique linéaire et à réfléchir à un autre type de modèle, fondé sur l'idée de paradigme, qui considérerait que le sens du texte antique réside principalement dans sa réception ; bref, d'une certaine manière à inverser la relation d'autorité évoquée en introduction en considérant que l'œuvre moderne régit l'interprétation du texte antique.

BIBLIOGRAPHY

BLUMENBERG Hans, *La Raison du mythe*, trad. S. Dirschauer, Paris, Gallimard, 2005 [1979].

EURIPIDE *Médée*, in *Tragédies*, vol. I, trad. M. Delcourt-Curvers, Paris, Gallimard, 1962.

MONLEON, « Au lecteur », in *Thyeste*, Paris, Pierre Guillemot, 1638, s. p.

SCHWEITZER Zoé, « “Que Médée ne tue point ses Enfants aux yeux du Peuple” : la question du représentable dans les *Médée* écrites pour la scène, ^{xvi}^e-^{xviii}^e siècle », *Cahiers du théâtre antique*, n° 2, 2016, p. 197-210.

STRIDSBERG Sara, *Medealand*, trad. M. Ségol-Samoy, Paris, L'Arche, 2011.

NOTES

1 MONLEON, « Au lecteur », in *Thyeste*, Paris, Pierre Guillemot, 1638, s. p.

2 *Medealand* a été publiée en 2009, je citerai la pièce dans la traduction française de Marianne Ségol-Samoy parue à L'Arche en 2011, sous le même titre.

3 Scène 4, p. 23.

4 Scène 4, p. 23 ; scène 14, p. 73.

5 Scène 3, p. 21-22.

6 Scène 2, p. 17-18 ; scène 8, p. 41-43.

7 En suédois, on attendrait plutôt *Medea'land*.

8 Scène 4, scène 13, scène 17.

9 Scène 3, scène 11.

10 Scènes 13 et 15.

11 Scène 3, p. 19 notamment.

12 Scène 1, p. 15-16.

13 Scène 8.

14 Scène 1, p. 15-16.

15 Scène 1, p. 13.

16 Scène 17, p. 86.

17 « Description des personnages », p. 91.

18 Scène 5, scène 7, scène 9, scène 17.

19 Scène 3.

20 Scène 12.

21 Scène 2 et scène 14.

22 Voir MILLET Olivier, « Faire parler les morts : l'ombre protatique comme prosopopée dans les tragédies françaises de la Renaissance », in LAVOCAT François et LECERCLE François (dir.), *Dramaturgies de l'ombre*, Rennes, PUR, 2005, p. 85-100.

23 Après le deuxième récit, Médée accable la mère coupable : « Meurtrière d'enfants » dit-elle à deux reprises (scène 16, p. 82). Elle « s'agenouille et pleure » et coupe la parole de la Déesse pendant le troisième récit : « Non. Non. Non. S'il te plaît ne fais pas ça. Dis-lui de ne pas faire ça. » (*ibid.*, p. 82), dit son effroi et implore que la mère ne mène pas son projet à terme (*ibid.*, p. 83).

24 Voir l'ouvrage fondamental de BLUMENBERG Hans, *La Raison du mythe*, Paris, Gallimard, 2005 [1979].

25 [Medea fiat aut superest aut semper manet ?] : SÉNÈQUE, *Medea*, v. 166 (« Medea superest ») et v. 171 (« Medea [...] fiam »).

26 Scène 1, p. 17.

27 Il s'agit des vers 407-409 de la *Médée* d'Euripide ; Marie Delcourt-Curvers (Paris, Gallimard, 1962) traduit ainsi : « De plus, si la nature nous a faites, / nous les femmes, sans aptitudes pour le bien, / nous sommes très savantes artisanes du mal. »

28 Le propos rappelle aussi qu'Euripide a été taxé de philogynie par les uns, de misogynie par les autres. Ici, il semble que Stridsberg le comprenne dans une perspective philogyne qui étaye sa lecture féministe.

29 Scène 6, p. 36.

30 EURIPIDE, *Médée*, *op. cit.*, v. 250-251.

31 Scène 3, p. 19.

32 Scène 3, p. 20-22.

33 Scène 15, p. 77.

34 EURIPIDE, *Médée*, *op. cit.*, v. 1119-1135.

35 Scène 15, p. 78-79.

36 Les didascalies indiquent que la nourrice est physiquement contrainte par Médée de rester, p. 78 et p. 79. Ce geste renouvelle complètement la relation entre les deux personnages.

37 Sur cette question, je me permets de renvoyer à mon doctorat (2006) : « Une "héroïne exécrationnelle aux yeux des spectateurs". Poétiques de la violence : Médée de la Renaissance aux Lumières (Angleterre, France, Italie) » ainsi qu'à un article paru récemment : « "Que Médée ne tue point ses Enfants aux yeux du Peuple" : la question du représentable dans les Médée écrites pour la scène, XVI^e-XVIII^e siècle », *Cahiers du théâtre antique*, n° 2, 2016, p. 197-2010.

38 Scène 14, p. 74-75.

39 Scène 2, p. 17.

40 Scène 14, p. 75.

41 Il s'agit de « Medea superest » [Médée subsiste] au v. 166, « Medea / fiam » [Médée / Je la deviendrai] au v. 171 et « Medea nunc sum » [Maintenant je suis Médée] au v. 910. Tous sont énoncés par Médée.

42 Scène 2, p. 17.

43 Scène 14, p. 75-76.

44 Scène 15, p. 80 : « Je n'ai plus d'enfants. »

45 Scène 17, p. 86.

46 *Id.*, p. 87.

47 Deux ordonnancements chronologiques sont plausibles : scènes 6, 8, (4 ?), 3, 10, 11, 12, (4 ?), 13, 14, 15, 16, 1 et 17 ou bien 2, 5, 7, 9, 10, 11, 12, 4, 13, 14, 15, 16, 1 et 17.

ABSTRACTS

Français

L'approche comparatiste invite à s'interroger sur la pertinence d'un rapport chronologique linéaire qui envisage la réécriture moderne à l'aune de l'œuvre de référence antique et la place *de facto* dans une position ancillaire et à se demander si l'œuvre moderne ne contribue pas, inversement, à l'interprétation du texte antique. Cette réflexion est menée à partir de *Medealand* de Sarah Stridsberg (2009).

English

A comparatist perspective invites us to question the traditional chronological and linear approach which considers a modern rewriting in the light of the antique reference work and places it *de facto* in an ancillary position. It suggests that, the relation may be mutual and the modern play also contributes to the interpretation of the older text. Our hypothesis is studied in relation to Sarah Stridsberg's *Medealand* (2009).

INDEX

Mots-clés

comparatisme, réécriture, réception, Antiquité, modernité, tragédie, *Medealand*, Stridsberg (Sarah)

Keywords

comparatism, rewriting, reception, Ancient time, modernity, tragedy, *Medealand*, Stridsberg (Sarah)

AUTHOR

Zoé Schweitzer

MCF en littérature comparée, CELEC, université Jean Monnet Saint-Étienne

IDREF : <https://www.idref.fr/115075372>

HAL : <https://cv.archives-ouvertes.fr/zoe-schweitzer>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000011882986X>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/16255923>