

Quand les héros changent de nom : *Asie* d'Henri-René Lenormand et les réécritures du mythe antique de Médée¹

Pierre VOELKE*

Μνώεο δ', ἤν ἄρα δὴ ποθ' ὑπότροπος οἴκαδ' ἴκηαι,
οὔνομα Μηδείης.

Si jamais tu reviens chez toi, souviens-toi du nom de
Médée.

Apollonios de Rhodes, *Argonautiques*, III, 1069-70

Dans les multiples variantes et réécritures à travers lesquelles se manifeste ce qu'il est convenu d'appeler un mythe, l'anthroponyme des héros et des héroïnes qui sont au centre de ces récits semble constituer un noyau dur, qu'aucune réélaboration, aussi innovante soit-elle, ne saurait venir entamer. L'anthroponyme est l'élément stable qui permet d'identifier aussitôt la tradition des réécritures à laquelle se rattache le récit – quelles que soient les modalités de sa mise en discours ; il constitue à cet égard une composante essentielle dans le contrat interprétatif qui permet au lecteur, à l'auditeur ou au spectateur d'appréhender le récit. Au demeurant, les Anciens déjà ont été sensibles à cette fonction de l'anthroponyme ; un fragment du poète comique Antiphane (fr. 189 Kassel-Austin) relève ainsi que la seule mention des noms d'Œdipe ou d'Alcméon dans une tragédie suffit pour que les spectateurs « sachent tout le reste » (v. 6), c'est-à-dire activent leurs connaissances relatives à l'intrigue dont ces personnages sont partie

* Université de Lausanne.

¹ Des éléments de cet article ont été présentés aux universités d'Arras (colloque « Adaptation et réécriture dramatiques », organisé par M^{me} Véronique Bontemps, en octobre 2008) et de Besançon (colloque « La réinvention des dieux, héros et figures antiques. Enjeux et influences esthétiques et socio-politiques », organisé par les professeurs Marie-Rose Guelfucci et Antonio Gonzales, en mai 2010).

prenante. Selon les termes de Roland Barthes, « le nom propre est en quelque sorte la forme linguistique de la réminiscence »².

Dans ces conditions, les tentatives d'étendre la réélaboration des versions précédentes d'un mythe aux anthroponymes eux-mêmes apparaissent comme exceptionnelles³. La présente étude portera précisément sur l'une de ces rares tentatives : *Asie* d'Henri-René Lenormand⁴ ; créée en décembre 1931 au Théâtre Antoine à Paris, tombée aujourd'hui dans l'oubli, cette pièce s'inscrit dans la longue et riche tradition des réécritures de la *Médée* d'Euripide, qui va, à l'époque de Lenormand, de la *Médée* de Sénèque à celle de Hans Henny Jahnn⁵. Comme nous le verrons, le changement des noms des protagonistes n'est qu'un élément d'une transposition diégétique plus large qui porte sur l'identité des personnages, mais aussi sur le temps et l'espace de l'intrigue. La transposition diégétique s'accompagne elle-même d'une transposition pragmatique, c'est-à-dire d'une réélaboration des événements constitutifs de l'intrigue, et d'une resémantisation profonde fondée sur l'opposition entre colonisés et colonisateurs⁶. Néanmoins, la modification de l'anthroponyme, qui fait de Médée une princesse

² R. Barthes, « Proust et les noms », dans *Le degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, 1972, p. 121-134 (p. 124). Je dois cette référence à l'article de F. Sivo, « Nel nome di Medea. Vantaggi e svantaggi dell'antonomasia », dans F. De Martino (éd.), *Medea. Teatro e comunicazione*, Bari, 2006, p. 591-625.

³ Dans *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, 1982, p. 354-355, G. Genette donne comme exemples *Les Gommès* d'Alain Robbe-Grillet, dont la relation à l'*Cédipe roi* de Sophocle n'est rendue explicite que par une épigraphe, ainsi que l'*Ulysse* de Joyce, dont le titre suffit toutefois à établir la relation avec l'*Odyssee*.

⁴ Le théâtre de Lenormand (1882-1951), qui fut servi de son vivant par les plus grands metteurs en scène, dont Firmin Gémier, les Pitoëff ou Max Reinhardt en Autriche, est tombé dans un oubli injuste, dont seules deux pièces sont récemment sorties grâce à la perspicacité d'un metteur en scène, Jean-Louis Benoît : *Les ratés* joués en 1995 au Théâtre de l'Aquarium, à Vincennes, et *Le temps est un songe* joué en 2008 au Théâtre Les Gémeaux, à Sceaux, puis au Théâtre de la Criée, à Marseille ; les deux pièces ont été republiées dans *L'avant-scène théâtre*, n°1235-1236, Paris, 2008. Sur *Asie*, voir P. Blanchart, *Le théâtre de H. R. Lenormand. Apocalypse d'une société*, Paris, 1947, p. 132-142, A. Belli, « Lenormand's *Asie* and Anderson's *The Wingless Victory* », *Comparative Literature*, 19, 1967, p. 226-239, F. Macintosh, « *Medea* between the Wars: The Politics of Race and Empire », dans J. Dillon, S. E. Wilmer (éds), *Rebel Women. Staging Ancient Greek Drama Today*, London, 2005, p. 65-77. Sur les circonstances biographiques qui ont conduit Lenormand à trouver dans une amante grecque le modèle de sa Médée, voir ses *Confessions d'un auteur dramatique*, vol. 2, Paris 1953, p. 247-258. L'ensemble des coupures de presse traitant d'*Asie* de 1931 à 1933 a pu être consulté au Département des arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France.

⁵ Sur cette tradition souvent explorée, voir notamment le parcours proposé par A. Caiazza, « Medea: Fortuna di un mito », *Dioniso*, 59, 1989, p. 9-84 ; 60, 1990, p. 82-118 ; 63, 1993, p. 121-141 ; 64, 1994, p. 155-166, F. Macintosh, « Introduction: The Performer in Performance », dans E. Hall, F. Macintosh, O. Taplin (éds), *Medea in Performance. 1500-2000*, Oxford, 2000, p. 7-31, ainsi que M. Dancourt, *Prénom Médée*, Paris, 2010.

⁶ J'emprunte les notions de « transposition diégétique » et de « transposition pragmatique » à G. Genette, *Palimpsestes* (n. 3), p. 340-359, 360-365.

d'Indochine portant désormais le nom de Katha Naham Moun, n'est pas un élément mineur de cette réécriture, mais elle constitue un acte fort ; de fait, comme nous allons le voir, l'anthroponyme « Médée » constitue, depuis la *Médée* de Sénèque surtout, un élément richement investi sémantiquement, qui paraît contenir en lui-même l'identité de la protagoniste et les actes mémorables qui en découlent. Dans un deuxième temps, nous examinerons, à travers quelques exemples de réécritures, comment l'origine barbare de Médée est progressivement thématifiée dans la tradition qui va de la *Médée* d'Euripide jusqu'à celle de Jahn, sans pour autant que le nom aux consonances grecques porté par la protagoniste ne soit remis en question. Dans un troisième temps, nous analyserons les transpositions et la resémantisation à l'œuvre dans la version proposée par Lenormand.

1. Le nom de Médée

« Combien de fois n'avons-nous pas crié son nom ?
Médée ! et chaque fois nous avons crié
son acte. Chaque fois son crime
Son crime est connu de tous. Son nom
imprégné saturé de son crime. Médée ! »

Ainsi s'exclame le chœur de *Médée l'étrangère*, du dramaturge suédois Willy Kyrklund, avant de réaffirmer dans un passage ultérieur : « L'acte de Médée. Dans son nom est signé l'acte. » Ainsi, à lui seul, l'anthroponyme « Médée » dirait le crime commis par celle qui porte ce nom. Tout entier et définitivement porteur de ce crime, l'anthroponyme ne pourra désormais plus s'appliquer à quiconque ; telle est la prédiction de Jason dans la *Médée* de Jean Anouilh : « Il n'y aura pas d'autres Médées, jamais, sur cette terre. Les mères n'appelleront jamais plus leurs filles de ce nom. »⁷ Une prédiction qui peut être vérifiée dès l'Antiquité, car si l'anthroponyme masculin Mèdeios, nom de l'un des fils de Médée, est bien attesté, il n'est en revanche pas trace d'une Mèdeia autre que l'héroïne colchidienne⁸.

⁷ Voir respectivement W. Kyrklund, *Médée l'étrangère*, trad. C. G. Bjurström, J. Queval, Paris, 1970, p. 68-69, 78 et J. Anouilh, *Médée*, Paris, 1947, p. 58. Sur la pièce de Kyrklund, voir M. Dancourt, *Prénom Médée* (n. 5), p. 148-154, et p. 8-9, à propos du nom « Médée ».

⁸ Je me fonde sur les relevés proposés par P. M. Fraser, E. Matthews (éd.), *A Lexikon of Greek Personal Names*, 6 vol. parus, Oxford, 1987-2010. Selon M. Dancourt, *Prénom Médée* (n. 5), p. 9, ce nom « ne circule plus nulle part sur la terre, pas même en Grèce, où on continue de donner aux petites filles des prénoms de la mythologie. On ne trouve guère aujourd'hui qu'en Géorgie, l'ancienne Colchide, des femmes appelées Médée ». Mèdeios, fils de Médée et Jason : Hésiode, *Théogonie*, 1001, Cinaithon, fr. 2 Bernabé (= Pausanias, II, 3, 9) ; chez Diodore de Sicile (IV, 55, 5) et Apollodore (I, 9, 28), Médos (et non plus Mèdeios) est le fils de Médée et Égée (cf. *infra* n. 14).

Investi de ce crime, l'anthroponyme « Médée » devient ainsi un nom signifiant, mais un nom qui, du fait même de cette signification, ne peut être porté par personne d'autre que l'héroïne à laquelle il est définitivement attaché. Même par antonomase, le nom de Médée ne semble pas pouvoir être attribué à autrui⁹. Dans la comédie, une concubine soupçonnée d'infidélité ou une Aspasia accusée d'être à l'origine de la guerre entre Athènes et Sparte peuvent être qualifiées d'« Hélène » ; dans la prose judiciaire, une femme accusée du meurtre de son mari peut être appelée « Clytemnestre » ; un homme aux relations familiales brouillées peut être appelé « Œdipe » ou « Égisthe » ; mais aucune femme ne saurait être appelée « Médée », car l'infanticide commis par celle qui porte ce nom ne peut être conçu que comme un acte unique¹⁰. Le seul emploi par antonomase de l'anthroponyme « Médée » pour désigner autrui se trouve dans la lettre d'Hypsipyle à Jason composée par Ovide dans ses *Héroïdes* ; reprochant au héros son infidélité et prenant pour cible sa rivale, la princesse de Lemnos déclare, sur le mode irréel, que si le couple avait fait escale dans son port elle aurait été pour Médée une Médée : *Medæ Medea forem* (v. 151). On relèvera néanmoins que l'antonomase est ici utilisée sur le mode irréel ; elle intervient d'autre part à un moment du récit où l'infanticide n'a pas encore eu lieu ; surtout, si Hypsipyle, en devenant Médée, veut se faire semblable à cette femme dont les mains sont rompues à tous les crimes (*Medæ faciunt ad scelus omne manus*, v. 128), c'est pour assumer ce rôle à l'encontre de celle qui en est le modèle ; il s'agit de se faire Médée pour retourner contre Médée ses propres armes.

Dans la tragédie éponyme de Sénèque, l'anthroponyme « Médée » est utilisé par antonomase à trois reprises, mais de manière tout à fait significative c'est Médée elle-même qui fait cet usage de son propre nom pour s'autodésigner, comme si, une fois encore, ne pouvait être Médée que Médée elle-même. À la nourrice qui veut souligner à quel point elle est désormais dépourvue de toute ressource, Médée répond : « Il me reste Médée » (*Medea superest*), un nom dans lequel s'inscrivent tout à la fois la mer, la terre, le fer, la flamme, les dieux et la foudre (v. 166-167). Pour Médée, il s'agit de conquérir, ou reconquérir, cette identité inscrite dans son nom même ; ainsi, lorsque la nourrice l'interpelle par le vocatif *Medea* pour lui rappeler son rôle de mère (*mater es*), Médée réinterprète l'interpellation comme un attribut au nominatif et complète la phrase par le futur *fiam* : « Médée... je deviendrai » (v. 171) ; Médée ne veut pas être une mère, mais elle veut redevenir Médée, c'est-à-dire, comme le révélera la suite de l'intrigue, l'antithèse d'une mère. À cette conquête en devenir de l'identité contenue dans son nom répond

⁹ Sur la question de l'antonomase, voir l'article de F. Sivo, « Nel nome di Medea » (n. 2).

¹⁰ Voir respectivement Ménandre, *Samienné*, 337 ; Eupolis, fr. 267 Kassel-Austin ; Antiphon, I, 17 ; Andocide, I, 129.

l'affirmation au présent : « Maintenant je suis Médée » (*Medea nunc sum*, v. 910). Au demeurant, le caractère signifiant que revêt l'anthroponyme « Médée » dans la pièce de Sénèque ne découle pas uniquement de ces usages réflexifs de l'antonomase, mais également du jeu des allitérations qui font de Médée un nom approprié pour désigner un mal pire que la mer : *maiusque mari Medea malum* (v. 362) ou qui permettent de l'identifier avec l'acte monstrueux qu'elle s'apprête à commettre : [...] *maius his, maius parat | Medea monstrum* [...] (v. 674-675)¹¹.

La tragédie de Sénèque a joué assurément un rôle essentiel dans l'investissement sémantique dont l'anthroponyme « Médée » fait l'objet dans la tradition postérieure, de la *Médée* de Corneille à celle de Max Rouquette, à la fin du XX^e siècle. Ainsi dans la première, l'héroïne combine le *Medea fiam* et le *Medea nunc sum* de Sénèque pour s'exprimer en ces termes (v. 1250-1252) :

« C'est demain que mon art fait triompher ma haine ;
Demain je suis Médée, et je tire raison
De mon bannissement et de votre prison. »

À ces mots répond la Médée de Max Rouquette, lorsqu'elle déclare : « Maintenant je suis Médée. Je ne sais de l'herbe que le poison. Je ne sais du monde que le venin. »¹²

Si l'empreinte de Sénèque est manifeste dans ces jeux sur l'anthroponyme « Médée », on relèvera toutefois que ce caractère signifiant se trouve déjà suggéré dans la 4^e *Pythique* de Pindare. L'investissement sémantique ne repose plus ici sur l'antonomase ou l'allitération, mais sur l'étymologie qui associe le nom « Médée » aux conseils avisés (*μηδεα*, v. 29) qu'elle donne et à l'ingéniosité (*μητις*, v. 58) dont elle fait preuve à travers ses prophéties¹³. Le même jeu étymologique est peut-être implicite dans la *Médée* d'Euripide, lorsque l'héroïne s'exhorte en ces termes (v. 401-402) :

¹¹ Sur le sujet, voir A. Traina, « Due note a Seneca tragico », *Maia*, 31 (1979), p. 273-276, ainsi que Ch. Segal, « *Nomen sacrum*: Medea and Others Names in Senecan Tragedy », *Maia*, 34 (1982), p. 241-246. Cf. G. Petrone, « *Nomen/omen*. Poetica e funzione dei nomi (Plauto, Seneca, Petronio) », *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 20-21 (1988), p. 33-70 (p. 61-62).

¹² Max Rouquette, *Médée. Drame*, traduit de l'occitan par l'auteur, Paris, 1992, scène XIII. Sur la *Médée* de Rouquette, voir M. Dancourt, *Prénom Médée* (n. 5), p. 118-127.

¹³ Sur le lien entre l'anthroponyme *Μηδεα* et les mots de la famille de *μηδομαι*, voir P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, 1968, s.v. *μηδομαι* ; sur le rapport entre *μητις* et *μηδομαι*, voir *ibid.* s.v. *μητις*. Dans *Médée. Voix* (Paris, 2001, pour l'édition française parue chez Stock), Christa Wolf se souvient de cette étymologie lorsqu'elle fait dire à Jason : « les Colchidiens avaient chuchoté à mes hommes que son nom signifiait : celle qui est de bon conseil » (p. 75).

« Allons donc ! N'épargne rien de ce que tu sais,
Médée, en forgeant tes plans (βουλευουσα) et tes machinations (τεχνωμένη). »

L'anthroponyme « Médée » se trouve ici juxtaposé et sert de sujet à deux participes qui, par leur sens, évoquent le verbe μήδομαι.

Ces jeux sur l'étymologie viennent nous rappeler que le nom Μήδεια est un nom grec. Dans le même temps, l'anthroponyme « Médée » semble conserver en lui une tension entre son étymologie grecque et l'origine barbare de celle qui le porte ; cette tension se révèle chez Hérodote qui attribue à Médée elle-même l'origine du nom porté par les Mèdes, ainsi que dans la tradition attestée à partir de l'époque hellénistique qui fait de Mèdos tout à la fois le fils de Médée et le roi éponyme des Mèdes¹⁴. En dépit de sa grécité, l'anthroponyme « Médée » peut être ainsi interprété comme l'origine de l'ethnonyme désignant le peuple qui cristallise l'opposition entre Grecs et barbares. Par ce biais, l'anthroponyme « Médée » peut rappeler l'appartenance de celle qui le porte au monde barbare.

En tous les cas, dans la longue tradition qu'inaugure la *Médée* d'Euripide, à aucun moment l'origine barbare de Médée ne conduit à mettre en cause son nom, en dépit de ses consonances grecques. La seule exception réside dans la réécriture proposée par Henri-René Lenormand, dans laquelle l'identification de la protagoniste avec le continent asiatique conduit à lui attribuer un nom inédit. Il est vrai toutefois que dans cette tradition l'opposition entre le monde barbare, présent à travers Médée, et la Grèce de Jason et Créon est elle-même exploitée à des degrés très divers. L'origine colchidienne de Médée et donc sa position d'étrangère dans le monde grec constituent certes une donnée incontestée et nécessaire ; c'est en effet cette situation de déracinée qui exacerbe les conséquences de la répudiation et de l'exil dont elle fait l'objet. Néanmoins, au-delà de cette situation d'étrangère qui joue un rôle essentiel dans les motivations sous-jacentes à l'intrigue, l'appartenance de Médée au monde barbare n'est guère thématisée jusqu'à la fin du XVIII^e siècle.

¹⁴ Hérodote, VII, 62, 1. Mèdos, roi éponyme des Mèdes et fils de Médée : Strabon, XI, 13, 6 ; Mèdos, roi éponyme des Mèdes et fils de Médée et d'Égée : Diodore de Sicile, IV, 55, 5 ; Apollodore, I, 9, 28 ; Mèdos, roi éponyme des Mèdes, sans référence à Médée : Eschyle, *Perses*, v. 765. Autres références et discussion chez A. A. De Siena, « Medea e Medos, eponimi della Media », dans G. Traina (éd.), *Studi sull' XI libro dei Geographika di Strabone*, Galatina, 2001, p. 85-94. Selon M. L. West, *Hesiod. Theogony*, Oxford, 1966, ad v. 1001, dans la *Theogonie* d'Hésiode, Médeios, fils de Médée et Jason, serait déjà implicitement identifié comme le roi éponyme des Mèdes ; *contra* : A. A. De Siena, « Medea e Medos », p. 89-91.

2. Médée l'étrangère d'Euripide à Jahnn : quelques jalons

Dans ce qui constitue pour nous le premier maillon de la tradition, chez Euripide donc, l'opposition entre Grecs et barbares ne constitue qu'un enjeu secondaire¹⁵. À une seule reprise (v. 591-592), dans le deuxième épisode, Médée mentionne son origine pour expliquer son abandon par Jason, en relevant que son mariage avec une barbare est un obstacle à sa gloire. Par ailleurs, la hiérarchisation sous-jacente au préjugé qu'évoque Médée s'avère au cours de la pièce largement infondée. Sans doute Jason défend-il la supériorité de la Grèce sur le monde barbare (v. 536-544), en soulignant que la Grèce préfère l'exercice de la loi et de la justice à l'usage de la force. Toutefois, cette affirmation est mise en question non seulement par Médée qui accuse précisément Jason d'injustice à son égard, mais aussi par le chœur qui voit dans la violation des serments du mariage dont s'est rendu coupable le héros le signe même que le scrupule à l'égard d'autrui (*αιδώς*) a désormais déserté la Grèce (v. 439-440). De même lorsque Jason, au terme de la pièce (v. 1339-1340), affirme que jamais femme grecque n'aurait commis un crime pareil à celui de Médée, ces propos ont été par avance démentis par le chœur qui, précédemment, a rappelé le cas d'Inô (v. 1282-1289), coupable d'avoir noyé ses deux fils en plongeant avec eux dans la mer. Médée elle-même peut tenter de renverser la hiérarchie entre Grecs et barbares ; ainsi, lorsqu'elle indique que son erreur fut de se laisser convaincre par la parole d'un Grec (v. 801-802), elle suggère que la parole d'un Grec ne saurait être fiable. Toutefois, cette affirmation est ici encore invalidée par la nature même de celle qui la soutient, puisque tout au long de la pièce Médée la barbare ne fait rien d'autre que de tromper ses interlocuteurs pour arriver à ses fins.

Chez Sénèque, dans les deuxième et troisième interventions du chœur (v. 301-379, 579-669), la mise en relation des continents et des peuples devient un enjeu central¹⁶.

¹⁵ Sur la question, voir notamment l'analyse nuancée de W. Allan, *Euripides. Medea*, London, 2002, p. 67-79, ainsi que G. W. Most, « Quatre manières de mal comprendre la Médée d'Euripide », *Lalies*, 31 (2011), p. 31-47 (p. 38-41). On rappellera ici que dans une version bien antérieure à la tragédie d'Euripide, celle attribuée au poète corinthien Eumélos (fr. 3-5 Bernabé), le père de Médée, Aétès, avait reçu de son propre père, Hélios, le royaume de Corinthe, avant de laisser la royauté à un certain Bounos, fils d'Hermès, et d'émigrer en Colchide. Par la suite, Médée fut rappelée par les Corinthiens et, grâce à elle, Jason devint roi de la cité. Dans cette version, Médée à Corinthe n'a ainsi pas le statut d'une étrangère. Sur Médée comme étrangère dans les réécritures du XX^e siècle, voir quelques exemples chez A. Pociña, « Una donna straniera di nome Medea », dans F. De Martino (éd.), *Medea. Teatro e comunicazione* (n. 2), p. 539-567, M. Dancourt, *Prénom Médée* (n. 5), p. 113-174, H. P. Foley, *Reimagining Greek Tragedy on the American Stage*, Berkeley-Los Angeles-London, 2012, p. 190-228.

¹⁶ Sur cet aspect de la pièce, voir en particulier l'analyse de G. Lawall, « Seneca's *Medea*. The Elusive Triumph of Civilization », dans G. W. Bowersock, W. Burkert, M. C. J. Putnam (éds), *Arktouros. Hellenic Studies Presented to B. M. W. Knox*, Berlin-New York, 1979, p. 419-426, ainsi que les remarques de F. Dupont, « Médée » de Sénèque ou

Pour le chœur en effet, l'expédition des Argonautes, à l'origine de la venue de Médée en Grèce, a mis fin à « des temps d'innocence, éloignés de toute perfidie », dans lesquels « chacun, paisiblement attaché à son rivage, vieillissait sur la terre de ses ancêtres, riche de peu, ne connaissait d'autres ressources que ce qu'avait produit le sol natal » (v. 329-334)¹⁷. En sortant des chemins connus (cf. v. 603) pour franchir les mers, les Argonautes ont transgressé les lois de l'univers et de la mer (cf. v. 605-606, 614-15) ; de cette transgression, Médée, « mal plus grand que la mer » (v. 362), est l'ultime châtement. Au-delà de la transgression et de sa sanction, le geste inaugural des Argonautes a eu pour conséquence que désormais « toutes les bornes ont été déplacées et des villes ont installé leurs murailles sur de nouvelles terres ; devenu totalement accessible le monde n'a laissé aucune chose à la place où elle était : l'Indien boit les eaux glacées de l'Araxe, les Perses celles de l'Elbe et du Rhin » (v. 369-374). Pour autant, alors même que la présence de Médée à Corinthe s'inscrit donc dans ce contexte de globalisation, son caractère d'étrangère n'est ici encore guère thématique ; de fait, si la Médée chez Sénèque assume un statut d'étrangère, ce n'est pas tant par rapport à la Grèce et à l'Europe, mais bien par rapport au genre humain ; un statut découlant de ses pouvoirs et qui lui vaut la qualification de *monstrum* (v. 191). Ces pouvoirs qui la placent au-delà de l'humanité et cette qualification se retrouvent dans la *Médée* de Corneille, sans qu'il y ait ici non plus thématique de son origine étrangère¹⁸. D'ailleurs, si dans la pièce de Corneille Créon fait référence, une seule fois, au caractère « barbare » de Médée (v. 387), celle-ci ne manque pas de lui renvoyer cette qualification, en utilisant l'oxymore « barbare humanité » (v. 497) pour désigner la décision prise par le roi d'épargner l'exil aux deux enfants et de les arracher ainsi à leur mère.

À l'époque moderne, c'est dans le livret en français de la *Médée* de Cherubini, dû à François Benoît Hoffmann (1797), que l'on trouve l'une des premières mises en évidence du caractère étranger de Médée. Cette extériorité de Médée est ici renforcée du fait que Jason l'a abandonnée « dans des déserts lointains », avant même de trouver refuge à Corinthe¹⁹. Durant les quatre premières scènes du premier acte, Médée est donc absente, peut-être déjà morte, et lorsqu'elle se présente aux portes de la ville c'est bien comme une étrangère

comment sortir de l'humanité, Paris, 2000, p. 80-89, et l'article de J. Fabre-Serris, « Entre mythe et philosophie. L'impiété des Argonautes et la théorie sénèqueenne des âges », dans J. Fabre-Serris (éd.), *Mythe et/ou philosophie dans les textes grecs et latins sur les origines de l'humanité (Uranie 9)*, Villeneuve d'Ascq, 2000, p. 125-134.

¹⁷ Traduction de F.-R. Chaumartin dans *Sénèque. Tragédies*, vol. I, Paris, 1996.

¹⁸ V. 380 : « Va, purge mes États d'un monstre tel que toi. » V. 902 : « Bornes-tu mon pouvoir à celui des humains ? » V. 1109 : « Sur le pouvoir humain ne réglez pas les charmes. » Cf. v. 1549 : « Horreur de la nature, exécrable tigresse ! »

¹⁹ Acte I, scène 3 : « Depuis que j'ai rompu ce fatal hyménée, | Dans des déserts lointains, elle a porté ses pas, | Et peut-être le ciel, par un juste trépas, | A mis fin à sa destinée. »

qu'elle est considérée ; elle-même d'ailleurs le déclare (acte I, scène 6) : « Je sais trop dans ces lieux que je suis étrangère. » Ce statut d'étrangère est indissociable du rejet dont elle est l'objet. Avant même son apparition, la fille de Créon priait les dieux d'écarter « la barbare étrangère » (acte I, scène 1). Quant à Créon lui-même, il s'adresse à elle en la désignant comme « étrangère et coupable », comme « femme impie et barbare » (acte I, scène 6).

Un quart de siècle plus tard, en 1821, la thématization du caractère étranger de la Colchidienne connaît un nouveau développement avec la *Médée* de Franz Grillparzer, dernière pièce d'une trilogie consacrée à la toison d'or (*das goldene Vlies*)²⁰. Si Médée peut toujours être considérée comme un monstre, cette monstruosité est ici directement associée à son origine non-grecque ; ainsi Jason prononce-t-il ces mots (v. 182-183) :

« Nous ne sommes pas en Colchide, mais en Grèce,
non pas parmi des monstres (Unhegeuer), mais parmi des humains. »²¹

Outre la monstruosité, c'est également sa sauvagerie présumée qui est associée à son origine étrangère ; elle-même, faisant écho aux propos de ses ennemis, se désigne comme « la sauvage de Colchide » (v. 1792)²². La principale innovation de Grillparzer semble toutefois résider dans la dimension culturelle que revêt désormais la différence entre Médée la colchidienne et les Grecs. Son nom lui-même est celui d'une barbare (v. 331) et signe cette différence culturelle : l'étymologie grecque de l'anthroponyme est ici niée pour mettre en évidence l'origine barbare de celle qui le porte. Médée est d'ailleurs elle-même consciente que le mépris dont elle fait l'objet et la sauvagerie à laquelle on veut la réduire découlent de sa méconnaissance des usages grecs (v. 400-405) ; au contact de Créüse, c'est donc à combler cet écart qu'elle va s'employer, en adoptant un habillement grec et en s'efforçant d'apprendre à jouer de la lyre. Se heurtant au mépris de Jason et à la décision de Créon de la bannir elle seule, Médée comprendra toutefois le caractère vain de ses efforts et brisera la lyre (v. 923-924), avant d'arracher le manteau offert par Créüse (v. 1123-1124).

Dans la *Médée* d'Ernest Legouvé, pièce qui remporta un grand succès sur les scènes européennes et américaines à partir de sa création en 1856, l'origine barbare de la

²⁰ Sur cet aspect de la pièce, voir maintenant l'étude de M. Winkler, *Von Iphigenia zu Medea. Semantik und Dramaturgie des Barbarischen bei Goethe und Grillparzer*, Tübingen, 2009, p. 211-244, ainsi que G. W. Most, « Médée chez Grillparzer et C. Wolf », *Lalies*, 31 (2011), p. 49-63.

²¹ Cf. v. 825-827 : « Fais qu'elle retourne chez elle, dans son pays maudit | (...) | je serai alors à nouveau un humain parmi des humains. » Je traduis d'après l'édition de H. Bachmaier : F. Grillparzer, *Werke*, vol. 2 (*Dramen 1817-1828*), Frankfurt am Main, 1986.

²² Cf. v. 1051-1052 : « Va-t'en au loin, vers ta contrée sauvage, vers ton berceau, | vers le peuple sanglant auquel tu appartiens et dont tu es l'image. »

protagoniste se révèle également dans son apparence physique et sa voix ; ainsi la nourrice de Créüse déclare-t-elle (acte I, scène 4) :

« Car, si j'en crois vos traits, votre voix, l'Hellénie
Ne vous a pas vu naître... »

Cette origine barbare transparaît également dans un tempérament qui semble annonciateur du funeste dénouement (acte I, scène 6) :

« Et puis je ne suis pas
Une fille des Grecs, je suis une barbare !
Ma tendresse elle-même est fougueuse, et s'égaré
En transports dont l'ardeur effraye un cœur d'enfant...
Souvent je leur fais peur, même en les embrassant ! »

Il faudra attendre le XX^e siècle et la pièce de Hans Henny Jahnn, créée en mai 1926 à Berlin, pour que le caractère étranger de Médée revête une dimension proprement raciale, à travers la noirceur de peau qui désormais la caractérise. Comme l'écrit Jahnn à propos de sa pièce, « ce que les barbares étaient pour les Grecs, pour nous, Européens d'aujourd'hui, ce sont les nègres, les Malais, les Chinois. L'une des coutumes les plus honteuses des Européens, c'est le mépris des représentants de races qui n'ont pas la peau blanche. Je ne pouvais montrer le problème conjugal de Médée et de Jason qu'en présentant la femme comme une négresse »²³.

3. Asie d'Henri-René Lenormand

Chez Lenormand comme chez Jahnn, celle qui ne s'appelle plus Médée, mais Katha Naham Moun, est d'abord définie comme étrangère à l'Europe et aux Blancs. Par ailleurs, comme chez Sénèque, sa présence en Europe s'inscrit dans un contexte de développement des contacts entre peuples. Chez Sénèque toutefois, ces interactions sont désormais une donnée acquise, quand bien même ils résultent d'une transgression originelle dont Médée doit régler le solde à travers ses crimes. Chez Lenormand, les contacts entre peuples et civilisations à l'époque de la colonisation apparaissent d'abord comme problématiques et conflictuels, et le conflit entre la femme et l'homme qui la délaisse n'est que le reflet de cette opposition plus globale. Cette opposition entre les continents et les peuples devient l'enjeu central, à tel point que sa pièce, d'abord jouée en

²³ Propos tirés d'un article de 1929, traduit par Huguette et René Radrizzani, en annexe à leur traduction de la *Médée* de Jahnn, Paris, 1998 (p. 112). Même si elle se situe au-delà de la période prise en compte ici, on notera que la *Médée* de Kyrklund évoquée plus haut fait aussi de la protagoniste une Africaine et thématise fortement cette origine.

Italie sous le titre *Médée*, devient *Asie* lorsqu'elle est montée à Paris, en décembre 1931²⁴. La substitution des titres conduit à voir en Médée la personnification de son continent d'origine, à laquelle s'oppose sa rivale personnifiant, comme nous le verrons, l'Europe.

3. 1. Transpositions

Ce changement de titre est toutefois d'abord révélateur de la nature même de la réécriture à laquelle procède Lenormand et qui repose sur une transposition de l'univers diégétique ; une transposition de l'intrigue dans le temps et dans l'espace qui conduit à ce geste inédit dans la tradition : attribuer aux personnages non seulement une nouvelle identité, mais aussi de nouveaux noms. Ainsi n'y a-t-il plus de Médée dans la pièce de Lenormand, mais une femme d'Indochine, Katha Naham Moun, princesse des Sibangs. Ce n'est toutefois pas la seule Médée qui se voit rebaptisée, mais l'ensemble des personnages. Ainsi Jason porte désormais le nom de De Mezzana et se présente comme un aventurier de père corse et de mère catalane (p. 64)²⁵ ; reconnu, grâce à sa capacité de survie dans la jungle, comme chef de guerre par un village du royaume des Sibangs, il a réussi dans un second temps à étendre son autorité à l'ensemble de ce royaume, grâce notamment à l'amour de la princesse qui a conspiré contre le roi, son père (p. 13-17). De cet amour entre la princesse des Sibangs et l'aventurier français sont nés deux fils. Dans ce remodelage complet de la figure de Jason, Lenormand indique s'être inspiré d'un personnage historique, Marie-David de Mayréna, aventurier français qui réussit entre 1888 et 1890 à se faire reconnaître comme roi de la tribu des Sedangs, aux limites de l'Annam et du Laos, après avoir été reconnu comme président de la Confédération des Bahnars et avant d'obtenir le ralliement d'une troisième tribu, les Djarais²⁶. Quant à Créon, rebaptisé De Listrac, il se présente sous les traits d'un membre de l'administration coloniale qui, après trente ans en Indochine, est en passe de devenir préfet dans la métropole ; il est père d'une fille, Aimée, que doit épouser De Mezzana et qui correspond donc à la figure de Créüse.

²⁴ Cette carrière italienne de la pièce sous le titre *Médée* est attestée par l'*Écho de Paris* (11 décembre 1931).

²⁵ La pagination se rapporte à l'édition du *Théâtre complet* d'Henri-René Lenormand, vol. IX, Paris (Albin Michel), 1938.

²⁶ On trouve la référence à Mayréna dans un texte de Lenormand paru dans le journal *le Matin* (8 décembre 1931). Lenormand avait eu connaissance de l'équipée de Mayréna à travers le livre quelque peu romancé de Maurice Soulié, *Marie I^{er}. Roi des Sedangs. 1888-1890*, Paris, 1927 ; la même année paraissait une autre étude sur le même personnage, celle de Jean Marquet, « Un aventurier du XIX^e siècle : Marie I^{er} Roi des Sedangs (1888-1890), *Bulletin des Amis du Vieux Hué*, 14 (1927), p. 1-133. Ce sont ces mêmes sources qui alimenteront le roman d'André Malraux, *Le règne du malin*, qui retrace également l'histoire de Mayréna. Pour une étude moderne sur le sujet, voir G. C. Hickey, *Kingdom in the Morning Mist. Mayréna in the Highlands of Vietnam*, Philadelphia, 1988.

À cette transposition de l'univers diégétique s'ajoute une transposition pragmatique, c'est-à-dire une modification de certains des événements constitutifs de l'intrigue. À cet égard, l'association de ces deux types de transposition et l'absence d'un titre ou d'une préface (paratexte) qui établisse explicitement le lien avec un hypotexte ont pour conséquence que le lecteur ou le spectateur ne peut reconnaître que progressivement ce lien ; bien plus, ce lien risquerait fort de passer inaperçu s'il n'était établi par l'existence d'un métatexte officieux (articles de journaux, interviews de l'auteur).

Le premier acte se déroule sur un courrier reliant Saïgon à Marseille ; sur ce navire se trouvent De Mezzana et la princesse des Sibangs qui fuient le royaume natal de la princesse, suite à des conspirations les visant, mais également De Listrac et sa fille qui rentrent en Europe. La situation initiale évoquée dans le premier tableau ne permet donc guère un rapprochement avec les intrigues des diverses *Médée* théâtrales. Dans ce premier tableau, deux indications suggèrent néanmoins un rapprochement entre la figure de la princesse et celle de Médée : d'une part la mention de la conspiration qu'elle a ourdi contre son propre père par amour pour De Mezzana, à qui elle a donné deux fils ; d'autre part la description de la princesse comme « une nature indomptable [...] capable des plus grand dévouements, et aussi [...] des plus grands crimes » (p. 18). Le deuxième tableau de ce premier acte n'a pas non plus d'équivalent dans les intrigues des *Médée*. On y voit en effet le navire faire escale à Kampot, au Cambodge, pour récupérer les deux fils du couple qui, trois ans auparavant, ont été envoyés chez les missionnaires pour y être soignés et éduqués. Ce n'est que dans le troisième tableau du premier acte que se dessine une première convergence entre l'intrigue de la pièce et celle des *Médée* ; De Mezzana y révèle son projet de mariage avec Aimée et sa volonté de garder ses fils, quelles que puissent être les réactions de la princesse.

Les tableaux des deux actes suivants se déroulent tantôt dans les environs de Marseille, dans une propriété acquise par De Mezzana, tantôt à Marseille même, dans un hôtel où De Mezzana et la princesse sont descendus. Dans le quatrième tableau, la convergence amorcée à la fin du premier acte se confirme à travers la volonté affichée par l'aventurier de renvoyer la princesse sur le prochain bateau en partance pour l'Indochine et d'offrir à ses enfants une nouvelle mère en la personne d'Aimée. C'est toutefois dans le cinquième tableau, qui se situe au milieu de la pièce, que la convergence des intrigues s'impose désormais de manière irréfutable. Dans ce tableau qui a pour cadre la chambre d'hôtel dans laquelle la princesse a été reléguée, cette dernière réagit aux projets que De Mezzana vient de lui annoncer, en lui rappelant les crimes qu'elle a commis par amour pour lui : d'une part le complot contre son père, dont on apprend à cet endroit qu'il est descendant du soleil, et d'autre part l'assassinat de son propre frère, empoisonné avec de la

gelée de mangue. À ces crimes, calqués sur ceux commis par Médée en Colchide, s'ajoutent désormais la volonté affichée par la princesse de tuer sa rivale et une proclamation de haine à l'égard de ses propres enfants ; le tableau se termine ainsi par ces mots : « Je les hais, tes enfants ! Je te déteste en eux ! Ils me trahiront comme tu m'as trahie ! Je n'en veux plus... »

Désormais, l'intrigue de la pièce épouse de manière transparente celle des *Médée*. Aux menaces proférées par la princesse répond ainsi l'arrêté d'expulsion décidé par le préfet De Listrac (Tableau VI). Suit une double confrontation qui clôt le deuxième acte (Tableau VII) : d'abord entre De Listrac et la princesse, au terme de laquelle cette dernière obtient un délai de dix jours avant son expulsion ; puis entre De Mezzana et la princesse, qui amène l'aventurier à faire l'aveu de son amour absolu pour ses enfants, supérieur à celui qu'il éprouve pour Aimée (p. 110) : « Oui... Je les aime plus qu'elle. Je les aime plus que ma propre existence. Il est bon que tu le saches. » Le « voilà donc comme il les aime ! » de la princesse répond au *sic natos amat* de la Médée de Sénèque (v. 549) et révèle, au terme du deuxième acte, que l'infanticide s'est désormais imposé à son esprit comme la vengeance la plus appropriée. Au début du troisième acte, l'infanticide apparaît d'ailleurs comme une vengeance qui se suffit à elle-même et qui rend désormais superflu le meurtre d'Aimée (p. 113) : « Quant à elle, la blonde Europe, qu'elle vive, pour le voir délirer de désespoir. Ils sont perdus l'un pour l'autre. Il n'épousera pas celle qui aura causé la mort de ses enfants ! » De fait, à la différence de l'intrigue des *Médée*, ni Aimée ni son père, De Listrac, ne mourront, mais seulement les deux enfants, empoisonnés par la gelée de mangue que leur a servie leur mère (Tableau X). À la mort des enfants s'ajoute – autre innovation – celle de la princesse elle-même ; au terme de la pièce, Katha saute en effet par la fenêtre de la chambre de ses enfants pour rejoindre le char du soleil qui lui apparaît ; il ne s'agit toutefois que d'une illusion, car, comme nous l'apprend une didascalie, la princesse fait une chute mortelle²⁷.

Tout « en plaquant des accord modernes sur un thème antique », Lenormand se défend d'avoir eu l'ambition d'écrire une tragédie ; selon lui, « les rapports de l'homme moderne avec la divinité, sa conception strictement psychologique de la destinée, des habitudes peut-être funestes d'introspection » seraient autant d'obstacles pour qui voudrait ressusciter le genre²⁸. Malgré ces affirmations, la destinée est toujours présente comme principe implacable orientant les événements et présidant à leur enchaînement.

²⁷ Toutefois, si l'on en croit un article de *France Italie Théâtre* (1^{er} janvier 1932), Lenormand aurait modifié cette fin pour la scène : « Alors que dans la version initiale, l'héroïne se jetait à la mer, dans le nouveau dénouement elle se poignarde et meurt en public. »

²⁸ Propos tenus dans *Le Matin* (8 décembre 1931) et *Comœdia* (11 décembre 1931).

Ainsi la princesse rappelle-t-elle dans le I^{er} acte le jour où son chant fit émerger d'un étang deux formes couleur de sang se tordant et s'étirant au milieu des brumes (p. 50-51). Dans le dernier acte, Katha est désormais en mesure de donner une interprétation à cette apparition ; ces deux formes sanglantes répondant à son incantation n'étaient autres que ses deux enfants appelés par le destin à mourir de la main de leur mère (p. 112). Dans son geste meurtrier, la princesse prétend d'ailleurs être guidée par « quelqu'un de terriblement fort et audacieux », « un ancien dieu », « l'esprit d'un mort cruel ou d'un animal » (p. 114) ; dans ce guide mystérieux, on ne peut manquer de voir en reflet les Furies ou l'âme du frère assassiné qui dans la tragédie de Sénèque poussent Médée vers l'infanticide.

3. 2. Resémantisations

Transposition diégétique et transformation pragmatique de l'intrigue conduisent tout naturellement à sa resémantisation. Le point focal de cette resémantisation est ici l'antagonisme entre peuples colonisés et peuples colonisateurs. On sait qu'*Asie* n'est pas la première pièce dans laquelle Lenormand aborde la question coloniale. *Le Simoun* (1920), avec pour cadre l'Afrique saharienne, et *À l'ombre du mal* (1924), avec pour cadre l'Afrique équatoriale, mettaient déjà en scène les relations de dominations entre colons français et peuples indigènes et participaient de ce que Lenormand lui-même appellera plus tard un « farouche refus du fait colonial », un « long procès [intenté] à l'homme blanc dominant les peuples de couleur »²⁹. Dans ces deux pièces toutefois, Lenormand conduit d'abord « l'analyse des déformations psychologiques imposées aux Européens par les climats excessifs », en plaçant ses personnages sous le joug d'« une fatalité climaterique, atmosphérique » qui les amène à sombrer dans des pulsions incestueuses ou dans l'exercice de l'humiliation et du déni de justice³⁰. Dans *Asie*, si le climat propre à la jungle indochinoise est évoqué à plusieurs reprises, il ne s'agit pas toutefois de mettre en avant son impact sur le psychisme, mais plutôt de souligner la capacité de De Mezzana à y résister ; comme lui-même le dit pour expliquer son ascendant sur les tribus indigènes, « un blanc qui a traversé la grande forêt et qui ne tremble pas de fièvre [...] c'est déjà presque un Dieu ! »

Dans *Asie*, le climat ne joue donc pas ce rôle de fatalité déterminant les actes et les affects des personnages. En 1931, les circonstances politiques mettent au premier plan

²⁹ *Confessions d'un auteur dramatique*, vol. 1, Paris, 1949, p. 84-85.

³⁰ Citations tirées d'un texte intitulé « Le théâtre exotique », *Studio des Champs-Élysées*, 24 avril 1925, p. 26-30, et d'un texte intitulé « Mon théâtre », paru dans *Monde* du 27 octobre 1928. Sur le climat dans l'œuvre de Lenormand, voir en particulier l'étude de Daniel-Rops, *Sur le théâtre de H.-R. Lenormand*, Paris, 1926, p. 77-105.

d'autres enjeux. Alors qu'à Paris, de mai à octobre, l'Exposition coloniale internationale célèbre les empires coloniaux, l'Indochine pour sa part est entrée de plain pied dans la fièvre anticolonialiste et dans son corollaire, la répression. En février 1930, à l'initiative du Parti national du Vietnam (VNQZD) a eu lieu le soulèvement des tirailleurs de la forteresse de Yên Bái qui contrôle le fleuve Rouge. En ce même mois, les différents mouvements communistes indochinois se sont rejoints pour fonder le Parti communiste vietnamien ; sous son impulsion, grèves ouvrières et manifestations paysannes vont se succéder en Cochinchine et dans le Nord-Annam, avec la fondation dans cette région de soviets ruraux entre septembre 1930 et février 1931³¹.

Sans doute peut-on lire dans *Asie* une allusion directe à ces événements, lorsque De Mezzana, faisant référence aux « nouvelles de la colonie », se demande si le Blanc ne va pas bientôt « devoir déguerpir », « plier bagage, avec son Christ, ses banques et ses fonctionnaires » (p. 63). En écho à ce contexte de confrontation, *Asie* va donc explorer l'antagonisme entre colonisateurs et colonisés. Cet antagonisme est rendu transparent à travers l'opposition entre la princesse et Aimée, deux rivales qui personnifient respectivement l'Asie et l'Europe. Ainsi, sur le bateau qui les ramène en France, lorsque De Mezzana déclare à sa future épouse : « Vous êtes l'Europe, vers qui je me précipite », celle-ci lui répond (p. 38-39) : « Vous fuyez l'Asie, mais elle vous suit. Elle est à bord, – tout comme l'Europe. »³²

Cet antagonisme s'exprime d'abord à travers les jugements racistes des Européens. Ainsi les termes de « barbare » et de « barbarie » reviennent à plusieurs reprises pour qualifier les Sibangs et leur princesse, une barbarie qui va de pair avec l'ignorance ; « lui rendre ses enfants, c'est les rendre à l'ignorance et à la barbarie », s'écrie ainsi De Mezzana à propos de la princesse (p. 90-91)³³. Autre qualification récurrente : celle de « sauvages », qui s'étend d'ailleurs aussi aux deux enfants métis ; ainsi le missionnaire qui a pris en charge leur éducation leur attribue « des instincts un

³¹ Voir P. Brocheux, D. Hémery, *Indochine : la colonisation ambiguë. 1858-1954*, Paris, 2001², p. 296-310. Sur l'exposition coloniale internationale de 1931, voir C. Hodeir, M. Pierre, *L'exposition coloniale*, Paris, 1991. Le contexte historique dans lequel *Asie* voit le jour est aussi rappelé par F. Macintosh, « *Medea between the Wars* » (n. 4), p. 68-70.

³² De même p. 94 : « Ma noble, mon ignorante Europe... » La princesse elle-même désigne Aimée comme « la blonde Europe » (p. 113).

³³ Autres répliques de De Mezzana : « J'en avais assez de rendre la justice aux mêmes barbares » (p. 17), « un peuple qui va sortir peu à peu de la barbarie » (p. 99), et à propos de la princesse : « Une âme barbare » (p. 94). La princesse se référant au jugement de De Mezzana sur elle et sur son peuple : « Une femme barbare, stupide et arriérée » (p. 46), « huit ans passés au milieu des "barbares" » (p. 30), « mon peuple, – que vous appelez barbare » (p. 101).

peu sauvages » (p. 34)³⁴. Cette qualification de sauvage conduit à inscrire les Asiatiques dans le domaine de l'animalité, à l'instar de la *Médée* de Jahnn, où la noirceur de peau de l'héroïne et de ses fils métis en faisait, aux yeux de Créon, des animaux³⁵. Ainsi, si la princesse souligne que son père et son frère « n'étaient même pas des hommes » aux yeux de De Mezzana (p. 80), elle-même est assimilée par Aimée à une « pauvre bête sauvage » « privée de son mâle et de ses petits » (p. 40-41) ; elle se sait considérée comme une « méchante bête » que l'on renvoie « dans sa jungle » (p. 81) et elle demande à De Mezzana de ne pas se défaire d'elle, « comme du perroquet ou du singe que les matelots vendent sur le port, en débarquant » (p. 77). Même l'un de ses fils voit en elle « une guenon noire », avant de relever qu'« en France... une maman blanche, ce serait peut-être plus pratique pour voyager » (p. 54-55). Au demeurant, les deux enfants sont eux-mêmes rangés du côté de l'animalité, par leur père et par la fille du gardien de la propriété qui voient en eux « deux petits singes » (p. 41, 70), mais aussi par leurs camarades de classe qui les pointent du doigt lorsque le professeur parle « de la faune exotique » (p. 73). En deçà de la barbarie, de la sauvagerie et de l'animalité, lorsqu'il s'agit d'évoquer l'Asie en général, De Mezzana n'hésite pas à parler de « crasse jaune » (p. 91) et d'un « monde jaune » qui a l'odeur de la pourriture (p. 38).

Au-delà des jugements racistes, la domination des colonisateurs passe par l'exploitation économique des terres et des peuples colonisés. Ainsi, De Listrac informe-t-il la princesse que « les industriels de la colonie ont réuni de gros capitaux pour la mise en valeur » de son royaume (p. 99) ; à la question de la princesse : « Et mon peuple ? Est-ce que vous le ferez travailler de force ? Dans la misère et les fumées ? », De Mezzana pour sa part répond (p. 123) : « Mon Dieu oui, ça le changera de couper les têtes. » L'exploitation économique va de pair avec la domination politique. Ainsi, soucieux d'obtenir de la Princesse un départ sans remous, De Mezzana et De Listrac lui promettent l'appui de ces industriels pour l'aider à retrouver son trône, quand bien même devrait-elle avoir un résident français dans sa capitale (p. 122) : « Ce ne sont pas tes guerriers qui

³⁴ De Mezzana à propos de ses enfants : « Eh bien, eh bien, en voilà, des petits sauvages ! » (p. 42), « des petits sauvages effarés qui attendent leurs assassins dans une aile du palais ! » (p. 91) ; à propos de la princesse : « Tu ne peux leur donner qu'un amour sauvage et touffu comme un dessous de forêt » (p. 129) ; et à propos des Sibangs : « Un sauvage de plus ou de moins, qu'est-ce que ça peut faire ? » (p. 80) ; De Listrac : « Ces montagnards à demi sauvages ».

³⁵ Dans la traduction de H. et R. Radrizzani (n. 23) : « Tu es une bête ! | Une barbare non-grecque. Ton œuvre est | aussi noire que ta peau » (p. 53) ; Créon à propos de Jason : « Il a la nostalgie d'être humains, il fuit les bêtes ; | car il est Grec, pas Africain » (p. 57) ; le messager à propos de Créon : « Si vous étiez des bêtes, | il organiserait une battue. | Il se demande si les hommes à peau sombre | doivent être assimilés aux animaux » (p. 60).

te rendront le pouvoir. Ce sont les chefs d'industrie et les ingénieurs que tu trouveras, à Pekkau, en rentrant. »

Au demeurant, la domination des colonisateurs ne passe pas uniquement par l'exploitation économique et par la tutelle politique, mais plus largement par la volonté d'imposer un modèle de civilisation. Ainsi, selon De Listrac, le développement économique doit permettre aux Sibangs de « sortir peu à peu de la barbarie », en leur offrant « les routes, le commerce, la voie ferrée », en un mot : « la sécurité, le progrès » (p. 99). Or, c'est précisément ce développement et ce changement de civilisation que refuse la princesse (p. 113) : « Déjà, les routes, à travers la jungle. Bientôt, les gares et les usines. Jusque dans mon palais, on entendra le pic et la hache. » Et de continuer en ces termes à propos de De Mezzana : « Il m'a rendu mon dernier refuge inhabitable. Il a souillé mon pays, comme l'âme de mes enfants ! » De fait ce sont d'abord les deux enfants métis qui vont être le théâtre de cette confrontation entre deux modèles de civilisation.

Reconnus par leur père français, les deux enfants sont de nationalité française et ne sont donc pas au nombre de ces métis qui, non reconnus et abandonnés de leur géniteur, se retrouvent inclassables dans l'un des groupes de la société coloniale³⁶. Pour autant, pour développer tous ses effets, la reconnaissance juridique doit se doubler d'une véritable acculturation ; ainsi deviendront-ils pareils, pour reprendre les termes d'un rapport de 1940 consacré à « l'enfance métisse malheureuse », à ces « métis [qui,] entièrement et convenablement élevés par un père français, dans un cadre français avec une éducation et une instruction françaises, [...] sont ce que l'éducation et l'instruction les ont faits », c'est-à-dire français³⁷.

L'acculturation des enfants aura ici deux composantes : la religion et la technologie. La religion d'abord. Confiés à des missionnaires installés au Cambodge, les enfants sont en passe de devenir « deux bons chrétiens » (p. 34) et c'est en chantant un cantique à la Vierge qu'il s'approchent du bateau où ils doivent embarquer pour rejoindre leurs parents. Cette christianisation a une conséquence directe sur leur identité, puisqu'elle a conduit les missionnaires à leur donner de nouveaux prénoms ; les deux enfants, nommés Apaït et Saïda à leur naissance, se prénomment désormais Vincent et Julien, « les noms de deux grands saints » (p. 37).

³⁶ Comme le montre E. Saada, *Les enfants de la colonie. Les métis dans l'Empire français entre sujétion et citoyenneté*, Paris, 2007, p. 29-33, le « problème métis » est d'abord « la résultante d'un défaut d'affiliation à l'institution familiale, telle qu'elle est définie dans la sphère juridique ». Sur le métis comme figure « déclassée », *ibid.*, p. 64-68.

³⁷ Cité par E. Saada, *Les enfants de la colonie* (n. 36), p. 32.

La technologie est l'autre domaine dans lequel se manifeste la conversion des enfants à la civilisation occidentale. Ce sont ainsi l'ensemble des véhicules motorisés – bateaux, avions, autos, chemins de fer –, mais aussi les gramophones, les machines de bureau et les télescopes qui fascinent les deux enfants et nourrissent leurs projets d'avenir. Or, c'est précisément cette mainmise de la civilisation occidentale sur l'âme de ses enfants que refuse la princesse tout au long de la pièce et c'est ce refus, plus que la volonté de se venger de l'infidélité de De Mezzana, qui en définitive la décidera à commettre l'infanticide. En effet, dans le VIII^e tableau, alors même que la princesse, vaincue par l'amour qu'elle porte à ses enfants, semble avoir décidé de leur laisser la vie sauve³⁸, Vincent et Julien font leur entrée et racontent enthousiastes la visite qu'ils viennent d'effectuer dans les bureaux de leur père ; une visite durant laquelle ils ont pu manipuler machines à calculer et téléphones et au terme de laquelle ils rêvent d'usines à construire et d'entreprises à diriger. Or c'est bien le spectacle de cet enthousiasme technologique qui amène la princesse à revenir à sa résolution première ; le tableau se termine ainsi par ces mots : « Non, ils ne deviendront pas les domestiques des monstres qui mangent l'espace ! Ils n'inventeront pas de machines. Ils ne tireront pas de leurs cervelles ces cauchemars de roues, de griffes et d'éclairs. Je sauverai l'âme que je leur ai donnée ! La chose pure et sans poids que l'homme reçoit de l'homme, je la sortirai de l'enfer des chiffres et de la vitesse ! » L'infanticide n'apparaît désormais plus comme un acte de vengeance, mais comme un geste de protection³⁹.

Au terme de la pièce, ce geste de protection s'avère toutefois illusoire : car si la princesse croit ne laisser à De Mezzana que les cadavres de ses enfants et pouvoir emporter leur âme dans l'azur, le saut qu'elle effectue pour rejoindre le char du soleil se solde par une chute mortelle. De fait, si la princesse veut résister à l'emprise de la civilisation occidentale sur ses enfants, elle-même, au contact de cette civilisation, semble perdre ses pouvoirs. Ainsi à la fin du I^{er} acte, lorsque son fils Vincent la met au défi d'arrêter un gramophone par un chant magique, la princesse est obligée de reconnaître que les paroles magiques dont elle a le secret et qui pourraient arrêter une auto « perdent leur pouvoir avec la distance » (p. 60). De manière très significative, au moment même où la princesse croit avoir retrouvé ses pouvoirs en donnant la mort à ses enfants, elle doit encore subir un chant de religieuses qui s'échappe d'un couvent situé à côté de la propriété de

³⁸ P. 117 : « Qu'ils vivent sans moi. J'essaierai de vivre sans eux... J'essaierai même de vivre sans vengeance. »

³⁹ Déjà chez Euripide (v. 1060-1061, 1236-1241), Médée présente l'infanticide comme une façon d'éviter à ses enfants des outrages et une mort infligés par ses ennemis. Cet argument pourrait être le reflet des traditions qui font effectivement des Corinthiens les meurtriers des enfants de Médée ; sur ces traditions, voir D.J. Mastronarde, *Euripides. Medea*, Cambridge, 2002, p. 50-51, et J. Mossman, *Euripides. Medea*, Oxford, 2011, p. 7-8.

De Mezzana. Croyant sauver les âmes de ses enfants, la princesse les entraîne donc dans ce qui est au final sa propre défaite.

Si la mort des enfants résulte en définitive d'une confrontation entre cultures, elle est aussi la manifestation d'une affirmation à caractère raciste assumée tout au long de la pièce autant par la princesse que par De Mezzana : le caractère non-viable du métis ; à cet égard, l'un et l'autre assument les thèses dominantes du discours anthropologique et médical sur le métissage, tel qu'il se développe dès la fin du XIX^e siècle, et qui mettent en avant les tares physiques, psychiques et morales des enfants nés de l'union entre Français et indigènes⁴⁰. Pour la princesse, si ses enfants sont tombés malades dans son royaume, c'est à cause de leur sang mélangé et d'ajouter (p. 28) : « De tels enfants ne devraient peut-être pas exister. »⁴¹ Quant à De Mezzana, il exprime le fantasme de les repeindre à la couleur de sa race pour effacer « la sombre tache originelle... le péché de noirceur » (p. 41). De fait, pour De Mezzana le métissage de ses enfants résulte de la transgression d'une loi, celle qui veut qu'un homme soit « à sa place entre les bras d'une femme de sa couleur »⁴². Plus que la couleur de la peau ou la constitution physique, c'est toutefois d'abord l'âme des enfants qui est affectée par un métissage d'ordre culturel ; selon De Mezzana, la princesse divise et torture ses enfants en instillant en eux des superstitions qu'ils ont appris à trouver ridicules au contact des missionnaires (p. 47) et c'est à « harmoniser, à équilibrer les forces ennemies qui les divisent » (p. 128) qu'il veut s'employer. S'il y a division et souffrance dans l'âme des enfants métis, il y a aussi une menace qui émane d'eux. Ainsi la princesse voit en eux « de petits rongeurs au sang double, qui déchireraient à belles dents les croyances de son peuple », de « petits démons ennemis d'une moitié de leur sang » (p. 115).

Dans la pièce, le refus du métissage ne résulte toutefois pas uniquement des *a priori* racistes des personnages, mais il découle également d'une prise en considération du regard que la société tout entière porte sur les métis ; une société qui précisément refuse d'octroyer aux métis une place digne et les considère comme des parias, quand bien même peuvent-ils se targuer, dans le cas particulier, d'avoir été reconnus par leur père

⁴⁰ Voir E. Saada, *Les enfants de la colonie* (n. 36), p. 26-28, avec notamment une référence à l'ouvrage de R. Martial, *Les métis*, Paris, 1942, comme « synthèse des critiques du métissage dans les années 1930 ». Lenormand lui-même n'est pas à l'abri de formulations ambiguës lorsque, quelques années avant *Asie*, il évoque (« Le théâtre exotique », n. 30), comme sujet dramaturgique, « la comédie des métissages » et « les fruits inquiétants que produit le croisement des races ».

⁴¹ De même p. 47 : « Nous sommes aussi coupables l'un que l'autre. Nous ne devons pas avoir d'enfants ! »

⁴² De même p. 69 : « Déjà, la confusion des sangs nous préoccupe... Mais quelle épouvantable mixture sera l'homme quand le grand cyclone aura soufflé sur la chair ! », et p. 84 : « J'aime une femme de ma race. J'obéis simplement à la loi de mon espèce... Nous payons tous les deux pour l'avoir transgressée. »

français. Ainsi De Mezzana, ayant eu vent des moqueries visant ses fils, déclare (p. 74) : « Je trouve intolérable que dix ans après la guerre, et dans une démocratie européenne, deux enfants de sang mêlé soient considérés comme des singes apprivoisés, dont les grands-parents habitaient en haut d'un cocotier. Quel sera leur avenir, dans ce pays ? Où faudra-t-il qu'ils vivent ? Où seront-ils à leur place ? Pas ici. Pas en Asie. Où ? »⁴³

3. 3. Réception

« En quoi faut-il admirer un poète ? » « Pour son habileté (δεξιότης) et pour ses mises en garde (νουθεσία) », répondait l'Euripide mis en scène par Aristophane dans les *Grenouilles* (v. 1008-1009). Si les critiques publiées à l'occasion de la représentation d'*Asie* au Théâtre Antoine laissent penser que l'habileté de Lenormand fut généralement reconnue, il n'est en revanche pas sûr que ses mises en garde aient été entendues. Peu nombreuses sont en effet les références à la dimension politique de la pièce et la contestation qu'elle porte ne semble guère perçue. En témoignent ces commentaires qui situent la pièce dans le prolongement de l'Exposition coloniale et la perçoivent davantage comme un complément que comme une contestation. Ainsi peut-on lire des phrases telles que : « M. Lenormand nous a fait la surprise de prolonger au Théâtre Antoine l'Exposition coloniale », ou : « le spectacle est de qualité, et mérite d'être pris en considération comme un épilogue de l'Exposition coloniale », ou encore : « [la pièce] abonde en détails ethniques, et se charge de compléter l'enseignement qu'avait ébauché pour nous l'Exposition coloniale. » Dans la même veine, la pièce est placée dans le prolongement du voyage en Indochine du ministre des colonies : « après le voyage de M. Paul Reynaud en Indochine, qui doit, avec la constatation de la menace bolchéviste, insuffler à notre politique asiatique une impulsion nouvelle, [...] *Asie* [...] pose, dans toute son acuité, le problème intellectuel et social des relations entre Occidentaux et Indigènes. »⁴⁴ Tout se passe comme si la transposition de l'intrigue antique dans l'ici et maintenant du spectateur français n'avait pas permis à ce dernier de prendre le recul nécessaire pour percevoir l'intention critique de la pièce, mais avait au contraire conduit

⁴³ De même (p. 129) : « Je ne veux pas qu'ils aillent grossir le peuple fourbe et humilié des métis de la colonie » (p. 129). Sur ce rejet des métis, à la fois du côté français et du côté indigène, voir E. Saada, *Les enfants de la colonie* (n. 36), p. 62-64, avec, en écho aux propos de De Mezzana, cette citation tirée d'une note de 1898 sur la question métis : « [Les] métis franco-annamites form[ent] à l'heure actuelle une classe de population généralement rejetée de la société française et bannie de la population indigène. »

⁴⁴ Dans l'ordre des citations : *L'Ami du peuple* (20 décembre 1931), *L'Écho de Paris* (18 décembre 1931), *Fantasio* (1^{er} janvier 1932), *Nation* (26 décembre 1931).

à confirmer certains de ses préjugés⁴⁵. Plus qu'à Paris, c'est à Vienne, en 1933, face à un public qui conservait une distance plus marquée à l'égard des espaces dans lesquels se déroule l'intrigue, que les intentions politiques de la pièce semblent avoir été perçues ; une perception qui toutefois se paiera au prix fort, puisque la pièce sera retirée de l'affiche du Burgtheater. Contrariant la propagande hitlérienne, *Asie*, pièce « antiraciste » selon le terme même de Lenormand, ne put résister à « l'Anschluss moral et culturel » annonciateur de l'Anschluss politique de 1938⁴⁶.

Aux yeux du lecteur du XXI^e siècle, la pièce paraîtra sans doute trop tributaire de son contexte historique pour recevoir encore les honneurs de la scène. Reste néanmoins un texte étonnant, qui illustre à merveille l'extraordinaire plasticité du mythe antique et la capacité des figures héroïques qui l'habitent à être sans cesse renouvelées, jusqu'à voir leurs noms réinventés. Reste le plaisir de reconnaître, derrière le masque de ces nouveaux anthroponymes, des figures et des intrigues familières qui continuent, à travers leurs métamorphoses, à nourrir notre compréhension du monde.

⁴⁵ Sur cette nécessaire distance à maintenir pour que la réflexion politique du spectateur puisse s'activer, voir les réflexions de S. Goldhill, *How to Stage Greek Tragedy Today*, Chicago-London, 2007, p. 127-134.

⁴⁶ *Confessions d'un auteur dramatique*, vol. 2, Paris, 1953, p. 305-306.