

# Mnémosynes

## La réinvention des mythes chez les femmes écrivains

Le mythe se perpétue à travers l'Histoire par sa « puissance d'investissement de la sensibilité » (Roger Caillois), par sa « force magique » (Antonin Artaud) à l'insaisissable pouvoir d'attraction mais aussi par ses transformations critiques. En quoi les femmes écrivains participent-elles de cette réinvention des traditions mythiques, qui les maintient vivantes tout en les déplaçant ? En quoi les enjeux fondamentaux du mythe, en tant que fable des commencements, récit d'une création et mise en scène de l'individuation, permettent-ils à une femme écrivain de penser son statut de femme, ainsi que sa propre genèse d'auteure ? Enfin, dans quelle mesure les œuvres littéraires écrites par des femmes concourent-elles à l'élaboration de nouveaux mythes, susceptibles de marquer des mutations historiques et de redéfinir une position féminine ? Telles sont les questions que pose ce recueil collectif, du Moyen Âge à nos jours.



Sous la direction de Dominique Kunz Westerhoff

*Mnémosynes*  
La réinvention des mythes  
chez les femmes écrivains



Valérie Cossy, Sylviane Dupuis, Agnese Fidecaro, Yasmina Foehr-Janssens, Zeina Hakim, Ute Heidmann, Erzsébet Kukorelly Leverington, Dominique Kunz Westerhoff, Michèle Monte, Jelena Ristic, José-Flore Tappy, Armin Westerhoff.

ISBN : 978-2-8257-0945-0

Format : 14 x 22,5 cm

Prix : CHF 49.-

346 pages

Poétiques anciennes et modernes  
d'un mythe : Franca Rame,  
Diane Wakoski et Sylvia Plath  
(ré)écrivent Médée

UTE HEIDMANN

Peu d'études s'attardent sur les questions d'écriture et de poétique des textes qui ont recours aux mythes grecs. Elles abordent souvent d'emblée les thèmes et motifs considérés comme les éléments constitutifs d'un mythe et appelés *mythèmes*, dans le prolongement des analyses structurales inspirées par Claude Lévi-Strauss. Dans son étude intitulée *Médée antique et moderne. Aspects rituels et socio-politiques d'un mythe*, ainsi que dans l'article *Médée* du *Dictionnaire des mythes littéraires*, Duarte Mimoso-Ruiz part de cinq séquences ou épisodes mythiques qu'il considère comme les constituants de la *substance* « du mythe » de Médée. En fonction de l'occurrence ou de l'absence de ces épisodes de base, il interprète les textes anciens et modernes comme autant de témoignages de l'existence d'un « complexe » de Médée qui correspond selon lui à un « fantasme créé par une imagination collective masculine »<sup>1</sup>. Alain Moreau, dans *Le mythe de Jason et Médée*, s'applique quant à lui à « retrouver les origines du mythe »,

<sup>1</sup> Duarte Mimoso-Ruiz, *Médée antique et moderne. Aspects rituels et socio-politiques d'un mythe*, Paris, Ophrys, 1980, p. 167.

à « dégager son évolution »<sup>2</sup>. Il parcourt les représentations anciennes et modernes de Médée et arrive à la conclusion que « toutes ces morts successives n'empêchent pas le mythe de survivre, de renaître, comme le phénix ou comme le novice au terme de l'initiation »<sup>3</sup>.

Je propose, pour ma part, de placer l'analyse et la comparaison des textes sur un autre plan que celui d'une réification ou d'une psychologisation du mythe de Médée. La mise en *langue* et en *texte* sont les facteurs essentiels de la construction des significations attribuées à un mythe qui, à mon sens, ne possède pas de sens intrinsèque ou de « substance » qui seraient modulés ou révélés à travers ses écritures anciennes et modernes<sup>4</sup>. « Les mythes ne sont pas de simples intrigues », constate aussi Claude Calame : « En Grèce comme ailleurs, ces récits traditionnels n'ont d'existence que dans les formes poétiques ou plastiques qui sont-elles mêmes liées à des circonstances sociales et culturelles particulières »<sup>5</sup>. Afin de montrer l'impact de cette *mise en forme poétique*, je propose d'analyser et de comparer les écritures anciennes et modernes par rapport à certaines de leurs modalités *poétiques* ou plus généralement *discursives* qui me paraissent particulièrement importantes pour la création des effets de sens dans ce type d'écriture<sup>6</sup>.

<sup>2</sup> Alain Moreau, *Le mythe de Jason et Médée : le va-nu-pied et la sorcière*, Paris, Les Belles Lettres, 1994, p. 23. Johannes R. Gascard dresse, quant à lui, le panorama du problème de l'androgynie dans nos sociétés que le mythe de Médée incarnerait de façon exemplaire (*Medea-Morphosen. Eine mytho-historische Untersuchung zur Rolle des Mann-Weiblichen im Kulturprozess*, Berlin, Duncker & Humblot, 1993).

<sup>3</sup> Alain Moreau, *ibid.*

<sup>4</sup> En ce qui concerne Médée, je souscris entièrement à ce constat de Florence Dupont : « Médée, c'est une multitude de contes qui vont dans toutes les directions. C'est pourquoi il n'est pas possible de parler d'un « mythe » de Médée, dont le motif central serait l'infanticide maternel et jaloux, en donnant à ce « mythe » une réalité religieuse et ontologique, ou même psychanalytique » (« Médée » de Sénèque ou comment sortir de l'humanité, Paris, Belin, 2000, p. 15).

<sup>5</sup> Claude Calame, *Poétique des mythes dans la Grèce antique*, Paris, Hachette, 2000, 4<sup>e</sup> de couverture.

<sup>6</sup> Cette étude s'inscrit dans une recherche plus vaste sur la comparaison des écritures anciennes et modernes des mythes grecs qui fait l'objet d'un livre à paraître. Les hypothèses et la méthode d'analyse que je propose ici sont exposées plus en détail dans Ute Heidmann (dir.), *Poétiques comparées des mythes*.

Dans cette optique, je propose d'abandonner une comparaison de type *universalisant* en faveur d'une comparaison que j'appelle *différentielle*<sup>7</sup>. L'objectif d'une telle comparaison différentielle est l'examen de la singularité et de la spécificité des modalités plurielles, culturellement, historiquement et linguistiquement diversifiées, d'écrire ou de réécrire les mythes grecs. Comparer les écritures anciennes et modernes d'un mythe impose de déterminer une dimension *commune* aux écritures anciennes et modernes des mythes. Dans la perspective proposée ici, cette dimension commune est précisément la *poiétique*, définie comme la façon particulière propre à chaque texte, ancien ou moderne, de mettre en langue et en texte tel ou tel mythe grec. L'intérêt, habituellement focalisé sur la seule l'intrigue mythographique, est ainsi déplacé vers la mise en langue, en texte et en genre du mythe. La comparaison change par conséquent de plan. Cette dimension poiétique (ou discursive) des mythes embrasse toutes les modalités de l'écriture, depuis les données lexicales, syntaxiques, stylistiques jusqu'aux procédés énonciatifs, compositionnels, narratifs et génériques. Je propose de considérer ici surtout trois de ces modalités poiétiques : les *traces de la situation énonciative*, qui sont étroitement liées à l'inscription du mythe dans *un genre poétique ou plus*

---

*De l'Antiquité à la Modernité*, Lausanne, Payot, 2003, Préface (pp. 5-12) et «(Ré) écritures anciennes et modernes des mythes: La comparaison pour méthode. L'exemple d'Orphée» (pp. 47-64).

Au sujet des réécritures du mythe de Médée par les femmes, voir Ute Heidmann, «Die andere Art, *Medea* zu lesen. Wie Schriftstellerinnen des zwanzigsten Jahrhunderts Euripides für sich entdecken», in *Antiquitates Renatae. Deutsche und französische Beiträge zur Wirkung der Antike in der europäischen Literatur*, V. Ehrlich-Haefeli, H.-J. Schrader, M. Stern dir., Würzburg, Königshausen & Neumann, 1998, p. 301-311.

Pour l'analyse d'autres (ré)écritures des mythes par des écrivaines, voir p. ex. Ute Heidmann Vischer, «L'épreuve de la douleur. Cassandre chez Eschyle et Christa Wolf», in: *Boukoleia. Mélanges offerts à Bertrand Bouvier*, D. Lazaridis, V. Barras, T. Birchler dir., Paris, Belles Lettres, 1995, pp. 41-52.

<sup>7</sup> Pour la définition de ces deux types de comparaison, voir en particulier Ute Heidmann, «Comparatisme et analyse des discours. La comparaison différentielle comme méthode», in Jean-Michel Adam et Ute Heidmann dir., *Sciences des textes et analyse de discours. Enjeux d'une interdisciplinarité*, Genève, Slatkine, 2005, pp. 99-118, ainsi que : Ute Heidmann, «Epistémologie et pratique de la comparaison différentielle. L'exemple des (ré)écritures du mythe de Médée», in: *Comparer les comparatismes. Perspectives sur l'histoire et les sciences des religions*, Maya Burger et Claude Calame dir., Paris, Edidit et Milano, Archè, pp. 141-159.

*généralement discursif*, et ce que je propose de désigner comme *dialogue intertextuel*. J'analyserai leur impact sur la création de nouveaux effets de sens attribués au mythe de Médée par le biais d'une analyse de trois textes qui appartiennent à des langues, cultures et genres différents et qui sont dus à trois écrivaines du xx<sup>e</sup> siècle : Franca Rame, Diane Wakoski et Sylvia Plath, à laquelle je consacrerai une plus large place.

Chaque représentation d'un mythe grec, ancienne ou moderne, porte les marques plus ou moins explicites de celui ou celle qui le raconte ou le représente ultérieurement et qui engage ainsi sa (ré)énonciation. Celle-ci porte aussi les traces du destinataire auquel le mythe est (re)raconté. Ces traces énonciatives nous renseignent, de façon plus ou moins explicite, sur l'énonciateur qui (re)configure la vieille histoire hellène et sur ses raisons particulières d'y recourir. Les écritures des mythes du vingtième siècle décrivent souvent de façon très explicite la situation de la ré-énonciation du mythe et ses caractéristiques génériques.

### **Les traces de la situation énonciative et le choix d'un autre genre : Medea par Franca Rame et Diane Wakoski**

Dans le prologue d'un spectacle intitulé *Tutta casa, letto e chiesa*, créé par Dario Fo et Franca Rame, dont la sixième et dernière partie est consacrée à une adaptation de la tragédie d'Euripide, Franca Rame vient d'abord sur scène en tant qu'auteure pour expliquer le contexte socio-politique particulier et l'interprétation donnée alors à la figure mythologique. Les représentations de ce qu'elle appelle explicitement « un spectacle sur la condition et la servitude sexuelle de la femme » avaient commencé, explique-t-elle, en 1970 dans le Palais Liberty à Milan, en soutien à la lutte du mouvement féministe<sup>8</sup>. Ce contexte

<sup>8</sup> « Ho debuttato a Milano, alla Palazzina Liberty, nel 1977, in appoggio alle lotte del movimento femminista. Lo spettacolo è stato poi rappresentato in quasi tutta l'Italia, organizzato da gruppi femministi, e il ricavato della serata è stato

socio-politique particulier explique l'usage que ces auteurs italiens font de Médée. Franca Rame commente cette réénonciation en insistant sur le fait que si le spectacle est dans l'ensemble comique et même grotesque<sup>9</sup>, la pièce d'Euripide est quant à elle hautement tragique. Pour prouver que les femmes pleurent sur leur condition depuis plus de deux mille ans déjà, il fallait néanmoins l'intégrer dans la série des sketches comiques et grotesques, *les Venticinque monologhi per una donna*. Selon Franca Rame, le rire est parfois très efficace pour mener les spectateurs à une prise de conscience de leur situation politique et sociale. C'est dans ce dispositif énonciativement et génériquement précis et explicite que vient s'inscrire le monologue grinçant d'une Médée vieillissante (jouée par Franca Rame), parlant le dialecte sicilien et déplorant que son mari resté jeune grâce à ses soins maternels l'ait abandonnée en faveur d'une fille «bellissima, giovanissima, stupendissima».

Cette Médée, à la fois sicilienne et grecque dont Franca Rame explique qu'elle n'avait pas «le sens de la dialectique», finit par se rendre compte que ce sont les grossesses et le ménage qui asservissent la femme au service de l'homme (*casa, letto, chiesa*), qu'il faut s'en débarrasser pour se libérer et pour que naisse une nouvelle femme. Et Franca Rame de rassurer les spectatrices : «Non è, donne, che come indicazione dello spettacolo vi si dia quelle di andare a casa e sgozzare tutti i figli. No, è un'allegoria!»<sup>10</sup> («Je ne suis pas, femmes, en train de vous dire de rentrer à la maison et d'égorger vos enfants. Non, c'est une allégorie!»). Les créateurs du spectacle attribuent à cette réénonciation contemporaine du mythe une fonction discursive claire. Il s'agit de provoquer une prise de conscience chez les femmes contemporaines par la trivialisation grotesque de

---

usato per le varie esigenze del movimento: [...].» («Le spectacle a été par la suite montré presque partout en Italie, les représentations étaient organisées par des groupes féministes qui utilisaient le revenu de la soirée pour les divers besoins du mouvement», *je traduis*). Dario Fo et Franca Rame, «La Medea», in *Le Commedie di Dario (8): Venticinque monologhi per una donna*, Torino, Einaudi, 1989, p. 5.

<sup>9</sup> «L'ultimo brano è *La Medea* di Euripide, che rappresenterò prima di ricetarvilo. Lo spettacolo è in chiave comica, grottesca.» («Le dernier morceau est la *Medée* d'Euripide que je présenterai avant de le réciter», *je traduis*). *Ibid.*, p. 9.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 169.

la relation du couple et par l'allégorisation de l'infanticide de la Médée d'Euripide.

La prise en compte des marques énonciatives et génériques éclaire aussi l'usage poétique que fait Diane Wakoski du mythe de Médée qui traverse toute son œuvre poétique et en particulier les deux volumes de son ouvrage *The Archeology of Movies and Books*. Le premier, écrit en 1991, porte le titre *Medea the Sorceress*; le second, de 1993, *Jason the Sailor*<sup>11</sup>. Le premier volume contient une carte géographique qui rend compte de la dimension spatio-temporelle de l'histoire personnelle d'un je appelé Diane, comme l'auteure, qui ne dissimule pas le caractère autobiographique des lettres, poèmes et extraits de lectures dont est composé le volume. Cette carte, qui s'étend de Vienne et de l'Océan Atlantique jusqu'au sud de la Californie et à l'Océan Indien, marque les différents lieux d'écriture des lettres et poèmes, «Vienne, Café Ritter» ou «Las Vegas, Mailbag Café». Elle indique aussi, par une flèche, le trajet de *Medea the Sorceress in exile* du sud au nord de la Californie entre 1955 et 1975. La lecture successive des lettres et poèmes donne à comprendre le parallèle entre l'histoire personnelle de l'auteure et celle de Médée, telle du moins que le je se la représente. L'épisode intitulé *Medea and Jason 1955* se termine par le séjour d'une jeune fille appelée Diane, enceinte de son ami infidèle, dans un *Home for unwed mothers*. Elle décide de donner son enfant à l'adoption et d'endosser le rôle d'une Médée en exil :

She gave up her baby. No regrets. Only the weak  
have regrets.  
She went to Berkeley, and she told him  
to go away. No regrets. Only the weak have  
regrets. She flew in her chariot  
with all her dragonlady power to Berkeley,  
then New York, then the Midwest, and finally to this Cafe  
where she sits telling the tale, not of the tribe,  
but of herself, and in spite of what others say, she knows,  
that the song this Silvery Moon Questing Lady of  
Dragonlight sings,

<sup>11</sup> Diane Wakoski, *Jason the Sailor*, Santa Rosa, Black Sparrow Press, 1993.

is the tale for at least half  
of the tribe.<sup>12</sup>

Le livre retrace l'histoire de cette identification avec Médée, qui se révèle être celle d'une prise de conscience et d'une source d'inspiration poétique. L'écriture et la métaphorisation du vécu au moyen de l'identification à la figure mythologique permet à l'auteure de rendre compte de sa propre histoire, qui est aussi, selon elle, l'histoire de beaucoup d'autres femmes. L'une des lettres rend particulièrement explicite la procédure de réappropriation personnelle du mythe :

Ritter Café, Vienna «Dear Jonathan, It is clear to me now that my story, the story of Jason and Medea, doesn't really begin until after Jason has left Medea, married the other woman, and she has slain her children. And I claim the version of the story in which she flees from bloody Corinth to Athens in a chariot drawn by dragons, given to her by Helios.<sup>13</sup>

Il serait intéressant de comparer les lettres, récits et poèmes qui composent les recueils de Diane Wakoski avec les textes

<sup>12</sup> Diane Wakoski, *Medea, the Sorceress*, Santa Rosa, Black Sparrow Press, 1991, p. 99

(«Elle abandonna son enfant. Pas de regrets. Seuls les faibles Ont des regrets.

Elle alla à Berkeley, et elle lui dit

De s'en aller. Pas de regrets. Seuls les faibles ont des regrets. Elle vola dans son chariot

avec tout son pouvoir de dame-dragon jusqu'à Berkeley,

puis à New York, puis dans le Midwest, et finalement dans ce café

où elle est assise racontant l'histoire, pas l'histoire de la tribu,

mais son histoire, et malgré ce que les autres disent, elle sait

que la chanson chantée par cette Dame de la Lumière du dragon

Cherchant la Lune argentée

c'est l'histoire de la moitié de la tribu au moins», je traduis).

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 176; je souligne. («Café Ritter, Vienne, Cher Jonathan, Il me semble évident maintenant que mon histoire, l'histoire de Jason et Médée, ne commence pas vraiment avant que Jason ait quitté Médée pour une autre femme, et qu'elle ait tué ses enfants. Et je revendique la version de l'histoire selon laquelle elle s'enfuit de Corinthe en sang pour aller vers Athènes dans un char tiré par des dragons que Helios lui a donné», je traduis).

épistolaires et épiques d'Ovide sur Médée quant au choix des genres. La comparaison des réécritures anciennes et modernes d'un même mythe permet de voir que la genericité des textes (ré)oriente de façon décisive les significations qui lui sont attribuées. Le traitement multiple du mythe de Médée par Ovide montre qu'il se plaisait déjà à décliner les mythes dans des genres rhétoriques et poétiques différents et novateurs, ainsi qu'à en moduler les différentes perspectives et significations. La douzième lettre des *Héroïdes* qui donne la parole à Médée produit des effets de sens très différents de la narration épique à la troisième personne du septième livre des *Métamorphoses*, même si celui-ci contient de longs passages de discours direct attribué à Médée.

**Le dialogue intertextuel :  
Edge de Sylvia Plath en réponse  
à Medea de Sénèque**

Une autre modalité à prendre en compte pour l'analyse comparative des poétiques des mythes, est ce que je propose d'appeler *dialogue intertextuel* plutôt qu'*intertextualité*. Le terme de *dialogue* ou *dialogisme* souligne, en référence au phénomène du dialogisme relevé par le Cercle de Bakhtine, le caractère dynamique de ce procédé dans la création des effets de sens. Les études comparatistes relèvent les liens intertextuels souvent dans le seul but de déterminer la filiation des écritures anciennes et modernes d'un mythe. Dans une optique principalement thématique, ces études réduisent les textes anciens au rôle de source des motifs dont l'évolution est ensuite retracée dans les textes modernes. À mon sens, le dialogue intertextuel est bien plus qu'un indicateur de filiation ou de dépendance thématique. Comme l'énonciation et la genericité, il est essentiel dans la mise en texte du mythe et dans la création de nouvelles significations et fonctions qu'implique toute (ré)écriture du mythe, ancienne et moderne. Dans le dialogue intertextuel, un motif ou un thème n'est pas seulement repris ou développé dans le sens indiqué par le texte antérieur,

qu'il ne ferait que moduler. Le nouveau texte *déplace* ou même *inverse* un ou plusieurs motifs, créant ainsi une signification différente, plus ou moins éloignée du texte antérieur. Cette nouvelle signification n'est perceptible et analysable qu'à la lumière du *dialogue* que la nouvelle écriture instaure avec l'ancienne. Dans ce cas, il s'agit véritablement d'un dialogue de deux ou de plusieurs textes et non de simples emprunts. Le texte antérieur est convoqué et présent dans ou sous le nouveau texte, mais le dialogue des deux textes n'est activé que si le lecteur en prend conscience et s'il tient compte de cette présence. L'analyse suivante du poème de Sylvia Plath, intitulé *Edge*, daté du 5 février 1963, va me permettre d'illustrer la complexité de ce phénomène.

Sans mentionner une seule fois le nom de Médée, *Edge* déploie un intense dialogue intertextuel avec la *Medea* de Sénèque. Sylvia Plath ne se contente pas d'emprunter quelques éléments thématiques à la tragédie romaine. Elle dégage la figure féminine de l'action et du genre dramatiques pour l'installer dans un poème à caractère descriptif et contemplatif, qui contraste de façon frappante avec le mouvement frénétique de la pièce de Sénèque<sup>14</sup>. *Edge* évoque le corps d'une femme morte aux pieds nus, enveloppée dans une toge et tenant deux enfants morts enroulés sur son sein. L'évocation semble provenir d'une instance externe qui contemple le corps de femme étendu sur ce qui peut apparaître comme un gisant. Cette instance observatrice (et énonciatrice) décrit les figures, formes et gestes représentés en tentant de les interpréter :

<sup>14</sup> A ma connaissance, ce dialogue intertextuel très complexe est jusqu'ici resté inaperçu dans les études portant sur *Edge*. Ce poème est considéré comme le dernier poème et en quelque sorte le testament de Sylvia Plath, qui s'est suicidée six jours après sa rédaction. La critique anglo-saxonne reste focalisée sur la dimension autobiographique de l'œuvre de Plath. Elle a notamment relevé les parallèles entre les circonstances de son suicide et certains motifs du poème *Edge*. Par exemple, le fait qu'elle se soit tuée en mettant la tête dans un four à gaz après avoir posé deux pichets de lait à côté des lits de ses deux jeunes enfants et après avoir isolé leur porte. Voir l'excellente édition critique bilingue (anglaise-italienne) de l'œuvre de Plath due à Anna Ravano, pour le compte rendu des études existantes sur ce poème, ainsi que l'essai introductif de Nadia Fusini (Silvia Plath, *Opere*, A cura di Anna Ravano, con un saggio introduttivo di Nadia Fusini, Milano, Mondadori, I Meridiani, 2002).

The woman is perfected.  
 Her dead

Body wears the smile of accomplishment,  
 The illusion of a Greek necessity

Flows in the scrolls of her toga,  
 Her bare

Feet seem to be saying:  
 We have come so far, it is over.

Each dead child coiled, a white serpent,  
 One at each little

Pitcher of milk, now empty.  
 She has folded

Them back into her body as petals  
 Of a rose close when the garden

Stiffens and odors bleed  
 From the sweet, deep throats of the night flower.

[...]<sup>15</sup>

Dès le premier vers, l'instance énonciatrice amorce le dialogue avec la tragédie latine : *The woman is perfected*. La forme *perfected* n'est pas usuelle en anglais qui connaît *perfect*, *perfectible* et *perfection*, mais pas *to perfect*. Le renvoi au latin se fait ici sur le plan de la matière verbale elle-même : l'étrange participe passé *perfected* renvoie le lecteur en quête de sens au latin *perfectum* de *perficere*, faire complètement, parachever, accomplir, pour signifier que la femme décrite est *accomplie*. L'idée d'un tel accomplissement, aussitôt reprise et explicitée dans les vers

<sup>15</sup> Silvia Plath, *Collected Poems*, edited with an introduction by Ted Hughes, London, Boston, Faber and Faber, 1981, p. 272, (« La femme est accomplie / Mort / Son corps porte le sourire de l'accomplissement, / L'illusion d'une nécessité grecque / Coule dans les rouleaux / de sa toge, / Nus / Ses pieds semblent dire : / Nous sommes allés jusque là, c'est fini. / Chaque enfant mort lové, un serpent blanc, / Un à chaque / Pichet de lait, vides maintenant. / Elle les a repliés / Dans son corps comme les pétales / D'une rose se ferment quand le jardin / Se fige et que les odeurs saignent / Des gorges douces, profondes de la fleur de nuit ». *Je traduis (en remerciant Martine Hennard Dutheil de la Rochère de son conseil précieux).*

*Her dead / Body wears the smile of accomplishment*, renvoie à une célèbre scène de la tragédie de Sénèque. Au moment crucial de sa décision de tuer ses propres enfants, la protagoniste romaine s'exclame : *Medea nunc sum ; crevit ingenium malis* (« C'est maintenant que je suis Médée / Mon génie a grandi dans le mal »)<sup>16</sup>. Cette exclamation devenue proverbiale signale qu'elle s'accomplit *en tant que* Médée, réalisant pleinement l'horreur attachée à son nom. Par cette décision terrible et inhumaine, la Médée de Sénèque « sort de l'humanité », pour reprendre les termes de Florence Dupont qui montre que ce basculement dans l'inhumanité s'inscrit dans une poétique particulière, propre au théâtre romain :

L'action d'une tragédie romaine est tout entière organisée par le passage du héros d'un monde humain, donné et non problématique, à un monde inhumain, celui où les héros mythologiques accomplissent leurs exploits monstrueux, par une transformation volontaire et progressive du héros au sein de l'humanité. A la fin, devenu totalement inhumain, le héros ne peut plus que disparaître d'un monde qui n'est plus le sien. Il est aspiré par cet ailleurs absolu qui chez les hommes n'a que la réalité des mots des conteurs ou des images peintes.<sup>17</sup>

L'instance énonciatrice de *Edge* opère un déplacement significatif par rapport à cet accomplissement de Médée dans l'acte inhumain : elle en fait l'accomplissement de la femme dans sa propre mort. Plus précisément, elle transpose l'idée de l'accomplissement sur son corps et sur la pose de gisant que prend la femme morte, étendue et souriante avec les deux enfants enroulés sur son sein. Le *sourire* de cette femme accomplie dans sa mort se substitue ainsi au *rire* vengeur de la Médée romaine à l'égard de Jason, dans la scène finale de la tragédie

<sup>16</sup> Je cite le texte latin de Sénèque selon *The Latin Library*, L. Annaei Senecae Medea, v. 910 (*Medea*, édition annotée et traduction allemande par Bruno Häuptli, Stuttgart, 1993). Pour la traduction française, je cite ici et par la suite celle de Florence Dupont (Sénèque, *Médée*, in *Théâtre complet*, vol. 2, traduction, préface et notice de Florence Dupont, Paris, Imprimerie nationale, 1996, p. 80).

<sup>17</sup> Florence Dupont, in Sénèque, *Médée*, *op. cit.*, p. 21.

de Sénèque. Les vers suivants portent la trace intertextuelle de leur terrible confrontation :

Her bare

Feet seem to be saying:

We have come so far, it is over.

Les paroles que l'instance observatrice croit lire dans les pieds nus de la femme morte (*seem to be saying*) reprennent presque littéralement celles que Medea adresse à Jason: *Bene est; peractum est* (« Alors tout est bien/ Nous avons touché au but »)<sup>18</sup>. Le poème moderne déplace, ici aussi, les effets de sens du texte latin de façon significative. *Bene est; peractum est* désigne dans la tragédie romaine l'accomplissement dans l'acte monstrueux. *We have come so far, it is over* résume en revanche la situation de la femme et des enfants morts étendus sur ce qui paraît être leur tombeau commun. Cette situation qui réunit la femme et des enfants sur le gisant d'un tombeau partagé constitue une autre modification significative par rapport à Sénèque. Dans la scène finale de la tragédie romaine, Médée demande à Jason d'élever un tombeau pour le cadavre de l'enfant qu'elle vient de tuer et pour le deuxième qu'elle égorgera sous ses yeux :

Jason entasse du bois pour ton fils

C'est leur bûcher que tu construis

Leur tombeau que tu élèves.<sup>19</sup>

A la différence de la Médée romaine qui se débarrasse des corps de ses enfants assassinés, la femme évoquée dans le poème les tient enroulés sous les seins désormais « vides » de son corps mort :

Each dead child coiled, a white serpent

One at each little

Pitcher of milk, now empty.

<sup>18</sup> *Medea* v. 1018-9; Dupont, *op. cit.*, p. 90.

<sup>19</sup> Dupont, *op. cit.*, p. 88; *Medea*, v. 997-8: *Congere extremum tuis/Natis, Jason, funus ac tumulum strue.*

L'instance observatrice compare la position des enfants et le geste de la mère à une rose repliant ses pétales à la tombée de la nuit :

*She has folded*

Them back into her body as petals  
Of a rose close when the garden

Stiffens and odors bleed  
From the sweet, deep throats of the night flower.

Cette description inverse, ici aussi, de façon frappante et significative plusieurs éléments et motifs de la scène finale de la pièce de Sénèque. Dans la tragédie romaine, Médée jette les cadavres de ses enfants à Jason en s'écriant : « Tiens père, garde tes enfants » (*recipe iam natos, parens*). A Jason qui la supplie d'épargner le deuxième enfant, elle répond :

Je vais les égorger tous les deux  
Mais cela ne suffira pas à ma douleur  
Elle est trop grande  
Si dans mon ventre peut se trouver encore quelque fœtus  
Je m'ouvrirai le corps d'un coup d'épée  
Et j'arracherai l'embryon.<sup>20</sup>

Sur la toile de fond de cette Médée romaine, qui souhaite arracher le fœtus qui pourrait se trouver encore dans son ventre, le repli des enfants dans la position fœtale sur les seins de la femme morte apparaît comme une inversion radicale des gestes de la Médée de Sénèque. La violence de l'infanticide ne transparait plus que dans une métaphore poétique, celle de la fleur de nuit, plante vénéneuse. Le poème évoque les senteurs qui « saignent » (*odors bleed*) des « gorges douces et profondes » (*the sweet, deep throats*), ce qui déplace le motif des gorges des enfants tranchées par leur mère dans la tragédie romaine.

<sup>20</sup> Dupont, *op. cit.*, p. 89. *Medea*, v. 1010-1013 : *Ut duos perinam, tamen/ Nimum est dolori numerus angustus meo. In matre si quod pignus etiam nunc latet, Scrutabor ense viscera et ferro extraham.*

L'image du serpent figurant la position fœtale des enfants (*Each child coiled, a white serpent*) renverse également un élément important de la tragédie romaine. Après l'infanticide, Médée quitte la scène sur un char tiré par deux serpents en s'exclamant :

Je pars comme j'en ai l'habitude  
 Une route s'est ouverte dans le ciel  
 Il y a pour moi deux serpents attelés  
 Je vois leurs cous écailleux<sup>21</sup>

L'usage des serpents pour désigner métaphoriquement le repli des enfants sur la poitrine de la mère morte s'oppose diamétralement à l'usage qu'en fait Sénèque. Dans la tragédie romaine, les serpents permettent à Médée d'abandonner les enfants et de prendre la fuite. L'image d'*Edge* inverse ainsi presque systématiquement les traits de l'image de la Médée conçue par Sénèque. Le dialogue intertextuel que le poème de Plath engage avec la tragédie romaine fonctionne, pourrait-on dire, sur le mode d'une réponse, d'une contre-proposition. De cette réponse à la tragédie romaine se dégage l'image d'une autre Médée qui, au lieu de s'accomplir dans l'infanticide et la vengeance, s'accomplit dans une pose auto-sacrificielle.

Toutefois, si le poème de Sylvia Plath construit une telle image et une telle pose, il contient en même temps des éléments qui la déconstruisent. Le quatrième vers (qui évoque la toge dans laquelle le corps de la femme morte est enveloppé) introduit une dimension méta-poétique sur laquelle il nous faut revenir : *The illusion of a Greek necessity / Flows in the scrolls of her toga*. Dans les plis de cette toge, qui sont ici décrits comme des *scrolls*, c'est-à-dire des rouleaux de papyrus sur lesquels sont écrits les textes latins, « coule l'illusion d'une nécessité grecque ». Ces vers énigmatiques renvoient peut-être au fait qu'avant Sénèque, Euripide avait représenté Médée non pas comme un monstre inhumain, mais au contraire comme trop humaine. Victime de l'*hybris* et de l'opportunisme de Jason,

<sup>21</sup> *Medea*, v. 1022-3 : *Sic fugeo soleo. Patuit in caelum via : Squamosa gemini colla serpentes iugo / Summissa praebant.*

la tragédie grecque la montre prise dans un engrenage pulsionnel qui la mène inéluctablement à l'acte extrême de l'infanticide. La représentation poétique d'une Médée moderne se sacrifiant elle-même s'inscrirait donc dans une même *nécessité grecque*. L'illusion d'une telle *nécessité grecque* qui coule (*flows*) dans une *toge romaine* (faite de motifs et de métaphores puisés dans le texte latin) permet de représenter un vécu de femme d'une façon poétique et artistique, avec la beauté esthétique des volutes sculptées d'un gisant de marbre. Mais cette représentation est en même temps posée comme «illusion». Les deux couplets sur lesquels s'achève le poème introduisent un changement de perspective et une rupture stylistique radicale, ce qui nous fait définitivement passer de l'illusion à la désillusion :

The moon has nothing to be sad about,  
Staring from her hood of bone.

She is used to this sort of thing.  
Her blacks crackle and drag.<sup>22</sup>

La lune apparaît au tout début de la tragédie de Sénèque, lorsque Médée l'invoque comme *Hecate triformis* (v. 6-7), complice de ses crimes. Placée à la toute fin du poème moderne, la lune n'est plus une complice, mais un témoin extérieur et indifférent. Son regard fixe (*staring*) réduit la mort de la femme aux pieds nus à un fait divers trivial et récurrent auquel elle est habituée (*she is used to this sort of thing*). Ce vers perturbe la teneur esthétique de la description du gisant par un changement du registre stylistique qui banalise la mort de la femme et de ses enfants. Le vers *Her blacks crackle and drag* fait penser aux taches noires des cratères lunaires, *her blacks* étant un syntagme aussi inhabituel en anglais que *ses noirs* en français. La sonorité rugueuse de *crackle* et *drag* associée à la noirceur laisse le lecteur avec un sentiment de malaise presque physique en cette fin de poème. Par la rupture de ton et de perspective, le poème abandonne définitivement la représentation solennelle

<sup>22</sup> Silvia Plath, *Collected Poems, op.cit.*, p. 272. « La lune n'a pas à être triste/ Avec son regard fixe sous son capuchon d'os/ Elle est habituée à ce genre de choses/ Ses taches noires craquent et traînent », je traduis.

d'une destinée tragique de femme figurée dans les termes du mythe grec et la statuaire du gisant. En effaçant l'illusion de la *nécessité grecque*, la fin du poème fait paraître la mort sacrificielle de cette Médée moderne définitivement comme une pose qui cache un acte (un suicide?) banalisé et dépourvu de toute poésie : *this sort of thing*.

Le désancrage que le dernier couplet de *Edge* opère par rapport aux tragédies grecque et romaine n'est pas unique dans l'œuvre poétique de Sylvia Plath. Un autre poème à sujet mythologique recourt à l'image des échasses ou cothurnes que l'acteur quitte après les avoir empruntés pour le temps de la représentation. Ce poème, intitulé *Electra on the Azalea Path* présente un sujet d'énonciation qui s'interroge «sur le chemin des Azalées», devant la tombe de son père, sur la cause de sa mort, et qui en vient à emprunter les échasses d'une vieille tragédie : *I borrow the stilts of an old tragédie*<sup>23</sup>. Ces échasses lui permettent temporairement d'imaginer la mère comme une Clytemnestre, responsable de la mort du père. A la fin du poème, le *I* quitte cette pose et ces échasses en prenant conscience d'une autre causalité : *It was my love that did us both to death*<sup>24</sup>. Si *Edge* a temporairement emprunté les échasses d'une vieille tragédie, il les pose à la fin, dans un mouvement de prise de conscience et de distanciation métapoétique dont Sylvia Plath a le secret et qui fait son écriture.

En guise de conclusion méthodologique, soulignons que Sylvia Plath ne se contente pas de reproduire un sens attribué au préalable au mythe de Médée ni de moduler celui que lui confère Sénèque. Si elle emprunte, déplace et inverse de multiples motifs et métaphores du texte latin, elle le fait pour constituer des effets de sens propres et différents. Comme *Edge*, les textes de Franca Rame et de Diane Wakoski réinventent et réorientent le mythe de Médée, chacun à sa manière, par des modalités poétiques particulières. Ces auteures le réinventent, bien entendu, selon des paradigmes culturels et sociaux et des exigences symboliques différents que la comparaison permet de mettre en évidence.

<sup>23</sup> Sylvia Plath, *Collected Poems*, op. cit., p. 117.

<sup>24</sup> *Ibid.*