

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

par

Annelise Dufour

Discours politiques dans *Médée* d'Euripide et de Sénèque

Mars 2010

RÉSUMÉ

Ce mémoire fait l'étude et l'analyse de la pièce *Médée*, sous l'angle de deux illustres auteurs, Euripide, qui vécut en Grèce au V^e siècle av. J.-C., et Sénèque, à Rome au I^{er} siècle apr. J.-C. J'ai analysé leur pièce en mettant l'accent sur l'aspect politique de chacune des époques en question, et particulièrement sur les valeurs et l'éthique qui avaient cours dans leur société respective. Ce mémoire tente de montrer qu'Euripide et Sénèque se sont servis de leur théâtre pour faire un commentaire politique de leur réalité sociale.

Le premier chapitre traite de la pièce d'Euripide. À cette période, la femme n'avait qu'un rôle de reproduction dans la société grecque. Comme elle ne possédait pas le statut de *citoyen*, elle ne pouvait ni aller au théâtre, ni exercer un droit de parole. Ce qu'il y a de particulier dans cette tragédie, c'est que l'auteur met en avant-plan un personnage féminin d'origine barbare. La pièce bouleverse les idées préconçues de l'époque, car elle fait la promotion d'une femme assez forte et puissante pour triompher dans tout ce qu'elle entreprend. En étudiant l'époque de cet auteur grec, par le biais de sa pièce, j'en suis venue à la conclusion que le personnage de Médée sert à dénoncer la situation injuste vécue par la femme au temps d'Euripide, et à revendiquer un nouveau statut où la femme sera considérée comme un être humain à part entière.

Le deuxième chapitre traite de la pièce de Sénèque. Au premier siècle de notre ère, plusieurs événements importants ont marqué l'histoire, et particulièrement l'hégémonie romaine. La Rome impériale est dirigée par des empereurs qui recherchent le pouvoir absolu et qui prônent la violence. Ils affichent des caractères tyranniques et ils soumettent la société impériale à leur imprévisible pouvoir empreint de cruauté. La *Médée* de Sénèque se veut le reflet de cette réalité, puisqu'elle tient un discours politique rempli de violence; en ce sens, Médée personnifie bien les empereurs de l'époque. Sénèque s'insurgeait probablement contre la façon dont les empereurs exerçaient leur pouvoir et c'est peut-être pour cette raison qu'il a créé un personnage féminin aussi fort et cruel, qui se transforme en un instrument de dénonciation de toute cette violence généralisée présente à son époque.

En résumé, les deux pièces étudiées émettent un commentaire politique et les auteurs se servent de leur théâtre pour dénoncer une situation généralisée à leur époque respective. Nous pourrions conclure en avançant que la *Médée* d'Euripide est une victime, tandis que celle de Sénèque est un bourreau.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier mon directeur de recherche, M. Mustapha Fahmi, un professeur remarquable. Grâce à cet homme, j'ai réussi à m'exprimer à travers un des personnages les plus extraordinaires de la mythologie grecque, c'est-à-dire Médée. Merci beaucoup M. Fahmi d'avoir eu foi en ma personne et en ma passion. Un merci particulier à ma mère qui a toujours réussi à me motiver! Merci beaucoup maman, tu es une femme exceptionnelle et j'ai le privilège de t'avoir comme maman, MERCI, je ne le dirai jamais assez. Tu as toujours été là pour moi et les paroles que tu m'as dites ont été encourageantes et consolantes. Je t'aime du plus profond de mon cœur et je sais que tu seras toujours là pour moi, quel honneur! Merci à mon père de toujours croire en moi et de me dire de valeureuses paroles qui me remettent sur le droit chemin, tu es génial et je t'adore! Merci à ma grand-mère qui m'a soutenue dans tous les moments. Merci à mon amoureux, Marc, qui croit en moi et qui, je sais, est très fier de tout ce que j'entreprends. Un gros merci à cette amie particulière, Élyse Laberge, ma compagne d'études depuis le secondaire. Élyse, merci d'avoir toujours été présente pour moi. Grâce à ce parcours que nous faisons ensemble depuis 10 ans, une solide amitié a vu le jour. Merci de m'avoir épaulée dans la réalisation de cette maîtrise, et je sais que c'est réciproque! Merci à tout le monde, car c'est grâce à vous tous que la réussite de ce mémoire est possible. MERCI, je vous aime tous très fort.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	ii
REMERCIEMENTS.....	iii
TABLE DES MATIÈRES.....	iv
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I : <i>Médée</i> , d'Euripide.....	11
CHAPITRE II : <i>Médée</i> , de Sénèque.....	50
CONCLUSION.....	87
BIBLIOGRAPHIE.....	89

INTRODUCTION

Dans la mythologie grecque, Médée est la fille du roi de Colchide AÉtès, lui-même fils d'Hélios, le Soleil. Elle est une princesse et une magicienne dotée de pouvoirs extraordinaires¹. Grâce à ces dons, elle permet à Jason de remporter de terribles épreuves pour devenir le grand héros de l'aventure de la Toison d'or. Sur l'ordre de son oncle Pélías — qui avait dépossédé son demi-frère, et père de Jason, du trône d'Iolcos, en Thessalie, mais n'avait aucune intention d'abdiquer en faveur de son neveu lors de son retour — Jason part avec ses compagnons Argonautes à la conquête de la précieuse dépouille qui était censée lui redonner le trône usurpé. Arrivé au royaume d'AÉtès, Jason accomplit une série d'épreuves, apparemment impossibles, pour remporter son butin de guerre. Mais puisque la magicienne Médée tombe subitement amoureuse de Jason², elle lui permet de sortir vainqueur de toutes les épreuves. Ce stratagème incite le roi à renier sa promesse de remettre la Toison d'or au gagnant. Voyant cela, Médée endort le dragon, gardien du trésor, afin que Jason puisse s'en emparer. Ils prennent ensuite la fuite. Pour se protéger de son père et de son armée, qui les pourchassent, elle tue son frère et dissémine ses membres sur la route, en sachant très bien que le roi s'attarderait à en ramasser les fragments. De retour à

¹ Médée a pour tante Circé, la plus belle et la plus dangereuse des magiciennes. Celle-ci transformait en animal tout homme qui l'approchait. Elle était la sœur d'AÉtès, le père de Médée.

² Aphrodite avait demandé à son fils Cupidon d'envoyer une flèche à Médée afin de la rendre amoureuse de Jason, car seuls ses pouvoirs de magicienne lui permettraient de remporter la Toison d'or.

Iolcos, avec la Toison d'or, Jason essuie le refus de Pélias de rendre le trône. Au moyen d'un complot ourdit avec Jason, Médée le fait alors dépecer par ses propres filles, en les persuadant qu'en faisant bouillir les fragments du corps du roi avec des herbes magiques, cela lui rendrait sa jeunesse. Comme les herbes ne contiennent aucun pouvoir, les filles de Pélias contribuent à la mort de leur père sans se rendre compte qu'elles ont été les instruments de la ruse de Médée. Finalement, le couple se réfugie à Corinthe chez le roi Créon. Après avoir donné deux enfants à Jason, celui-ci l'abandonne au profit de la fille du roi, Créuse, et Médée est condamnée à l'exil. Elle finit par tuer la fille du roi et son père ainsi que ses propres fils³, pour disparaître dans un char ailé que lui envoie son grand-père, le Soleil.

Le mythe de Médée a inspiré plusieurs œuvres littéraires et artistiques dont les deux grandes pièces d'Euripide et de Sénèque qui sont le sujet de ce mémoire. Après avoir effectué plusieurs recherches, j'ai constaté que bon nombre d'études avaient été faites sur la pièce *Médée*, mais peu allaient dans le sens que j'aurais souhaité. L'œuvre de Sénèque a souvent été comparée à celle d'Euripide, mais il semble que son oeuvre théâtrale ait été beaucoup plus étudiée que celle du poète grec. Plusieurs livres ont approfondi la *Médée* de

³ Le meurtre volontaire des enfants semble être l'invention du poète Euripide. En effet, dans une version ancienne, « attestée par Eumélos (fin du VIII^e ou VII^e s. av. J.-C.), Médée tue involontairement ses enfants. À chaque naissance elle allait ensevelir le nouveau-né dans le sanctuaire d'Héra, à Corinthe, dans l'espoir de le rendre immortel. Mais l'enfant mourait. La découverte du manège par Jason entraîna la séparation des époux. Dans une version intermédiaire, Créophylos de Samos rapporte que, pour venger Créon, roi de la cité, que Médée avait fait périr grâce à ses drogues, les Corinthiens tuèrent ses enfants et répandirent le bruit que c'était Médée elle-même qui avait mis fin à leurs jours. Dans la version qui s'est imposée grâce à la Médée d'Euripide, et dont le dramaturge est vraisemblablement l'inventeur, Médée tue volontairement ses enfants dans le but de se venger de son époux qui l'a quittée pour épouser la fille du roi de Corinthe. » Odile Cavalier (sous la direction de), *Silence et fureur : la femme et le mariage en Grèce. Les antiquités grecques du Musée Calvet*, Avignon, Éditions Fondation du Muséum Calvet, 1996, p. 308.

Sénèque, la vie à Rome, le théâtre antique. En revanche, pour la *Médée* d'Euripide, les ouvrages d'analyse ne sont pas si nombreux. J'ai d'ailleurs été étonnée par la difficulté de trouver des études et des critiques complètes sur sa pièce. Cette lacune dans la littérature critique m'a encouragée à traiter du sujet, et souhaitons que ma recherche pourra combler un tant soit peu ce manque. Médée est un personnage si important de la mythologie qu'on ne peut passer sous silence les écrits qui traitent d'elle. D'autant que les différents dramaturges qui ont donné le nom de *Médée* à leurs pièces sont des auteurs très connus et aimés de leurs contemporains et ils le sont encore aujourd'hui, car leur œuvre a marqué la littérature. Je pense, entre autres, outre Euripide et Sénèque, à Corneille et à Anouilh. Pourquoi a-t-on parlé d'Euripide, mais pas de sa *Médée* – ou du moins, pas sous l'angle que j'aurais souhaité? Il y a deux ans, j'ai vu une émission captivante diffusée sur les ondes de la chaîne *Historia* où on y décrivait Médée comme une vraie reine, une déesse; cela se passait dans la Géorgie d'aujourd'hui. Cette femme demeure encore d'actualité après toutes ces années et on se demande pourquoi on ne l'étudie pas davantage. À mon sens, un mystère entoure cette pièce et j'ai tenté de le comprendre en approfondissant ce personnage sous l'angle politique, une perspective que les critiques ont plutôt négligée jusqu'à présent.

Médée a été écrite à plusieurs époques, par différents auteurs. Contrairement à ce que l'on peut penser, elle n'a pas suscité l'intérêt qu'elle méritait. Celui-ci fut mitigé la plupart du temps, si je me fie à mes recherches sur le mythe, la pièce ou le personnage. De plus, c'est souvent la même dimension qui est étudiée, c'est-à-dire qu'on l'aborde sous l'angle de la *furor* et de la *dolor*. Certes, ce sont là des thèmes dominants dans les pièces mettant en scène Médée, mais, à mon avis, il serait réducteur de ne s'intéresser qu'à ces seuls aspects.

Comme je l'ai mentionné, les oeuvres critiques sur *Médée* sont assez rares. Regardons celles qui m'ont guidée dans la réalisation de cette recherche. Du côté d'Euripide, l'écrit qui a le plus attiré mon attention est celui de Paul Decharme. Il a publié *Euripide et l'esprit de son théâtre* où il aborde l'oeuvre de l'auteur grec en proposant quelques pistes intéressantes pour faciliter la compréhension de *Médée*. Il insiste, entre autres, sur la condition de la femme athénienne, en Grèce au V^e siècle av. J.-C.

Pour ce qui est de la pièce de Sénèque, quelques études sur *Médée* ne manquent pas d'intérêt. D'abord, Florence Dupont, dans *Médée de Sénèque, ou Comment sortir de l'humanité*, met en scène l'humanité de l'héroïne en l'opposant à son inhumanité. Dupont exploite le côté monstrueux de Médée et nous propose « de regarder comment l'héroïne principale accomplit le trajet propre à tout héros d'une tragédie romaine, qui la fait sortir de l'humanité et se transformer sous les yeux du public en un monstre mythologique, éternellement glorieuse, éternellement criminelle⁴ ». Il est clair que Médée, dans la pièce de Sénèque, provoque par son caractère terrifiant. En revanche, n'y a-t-il pas lieu de croire que cette raison est purement politique et que c'est ce qui lui permet d'être telle qu'elle est? Pourquoi, justement, sort-elle de l'humanité? Que se passait-il à l'époque impériale pour que l'auteur se permette de créer une héroïne aussi cruelle et monstrueuse? Quelle était la culture dominante pendant ces années?

Dans *Leçon littéraire sur Médée de Sénèque*, Emmanuel Caquet traite de plusieurs aspects, mais en revenant constamment sur l'idée que le théâtre de Sénèque est engagé, et donc qu'il est le reflet de différentes réalités de la vie de cette époque. Il suggère d'aborder

⁴ Florence Dupont, *Médée de Sénèque ou Comment sortir de l'humanité*, Paris, Les Éditions Berlin, 2000, p. 5.

cette tragédie comme une allégorie de la Rome impériale, puisqu'elle fait réfléchir sur les traumatismes, sur la femme, sur les souverains.

De son côté, André Archellaschi propose une étude de *Médée dans le théâtre latin : d'Ennius à Sénèque*. Archellaschi explique pourquoi il est vraisemblable que la *Médée* de Sénèque ait été écrite pour plaire à Néron. Il admet aussi que le théâtre de Sénèque est engagé dans la mesure où il propose « une implacable critique de la royauté⁵ ». L'auteur dresse un portrait de la pièce selon les trois composantes dramatiques : physique, éthique et dialectique.

Pour ma part, ma recherche s'attardera à la dimension politique de *Médée*. Je sais que celle-ci est importante, voire cruciale pour la littérature, puisqu'elle exploite un côté qui touche tous les êtres humains, sans exception. Quand je parle de politique, je veux parler de la politique en tant que culture. La politique et l'éthique (la façon dont on doit vivre) sont indissociables. Pour savoir comment nous devons *bien vivre*, nous avons besoin de l'État, de la société; autrement, nous ne sommes rien. Cette éthique nous apprend comment être et comment se conduire dans une situation précise. Pour les Grecs, la politique et l'éthique étaient inséparables. En étudiant la pièce d'Euripide et celle de Sénèque, je ferai une lecture politique d'un produit politique.

L'orientation théorique qui explique la perspective critique que j'ai choisie, et celle à laquelle je souscris, provient de Terry Eagleton. Mon argumentation est basée sur son livre, *Critique et théorie littéraires : Une introduction*, qui a eu une grande influence sur la

⁵ André Archellaschi, *Médée dans le théâtre latin : d'Ennius à Sénèque*, Rome, École française de Rome, 1990, p. 395.

critique des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix. Je m'attarderai surtout à la conclusion de son ouvrage, qui a pour titre : *La théorie politique*. À mon avis, il est clair que toute critique est politique. Les écrivains et leurs œuvres sont des produits politiques. La littérature est aussi un produit politique. Il n'y a donc pas de lecture innocente, chaque lecteur prend une position politique en abordant une oeuvre, ce qui rend l'acte de lire politique. Par ailleurs, je m'inspirerai, mais d'une façon beaucoup plus limitée, du mouvement anglais, le « New Historicism », qui cherche à donner un sens aux œuvres littéraires en les plaçant dans leur contexte de productivité. Le texte littéraire peut refléter une réalité historique, mais aussi créer une réalité.

La politique fait partie intégrante de la théorie littéraire depuis ses débuts. Terry Eagleton nous explique la manière dont il voit la politique.

Je désigne par politique la façon dont nous organisons ensemble notre vie sociale et les relations de pouvoir que cela entraîne. Ce que j'ai tenté de montrer [...] c'est que l'histoire de la théorie littéraire moderne fait partie de l'histoire politique et idéologique de notre époque⁶.

Les opinions publiques et les valeurs idéologiques sont étroitement liées à la théorie littéraire, celle-ci étant clairement politique. Pour Eagleton, qu'une théorie littéraire soit « pure » s'apparente à un mythe universitaire. C'est dans leur tentative d'ignorer l'histoire et la politique que certaines théories deviennent idéologiques. Cette politique, omniprésente depuis toujours dans la littérature et dans la théorie littéraire, ne devrait pas être ignorée. En éludant ces idéologies, la théorie littéraire nous prouve qu'inconsciemment elle est complice de celles-ci, puisque le simple fait de prendre position est politique en soi.

⁶ Terry Eagleton, *Critique et théorie littéraires : Une introduction*, Paris, Presses universitaires, 1994, p. 191.

Pour Eagleton, les départements de littérature, dans l'enseignement supérieur, font partie de l'appareil idéologique de l'État capitaliste moderne. Ils permettent aux jeunes de lire et de discuter de leurs lectures entre eux. Par le fait même, ils valorisent la réflexion sur les valeurs qui leur sont transmises ainsi que sur l'autorité qui les promeut. Il n'y a aucun mal à se questionner.

Tout ce qui est demandé dans l'enseignement supérieur, c'est de savoir manipuler un certain langage de façon adéquate. Être diplômé d'État en études littéraires signifie être capable de parler et d'écrire d'une certaine façon. C'est cela qui est enseigné, contrôlé et certifié et non ce que vous pensez ou croyez personnellement, et bien entendu, ce qui est pensable sera contraint par le langage. Vous pouvez penser ou croire ce que vous voulez aussi longtemps que vous vous exprimerez dans ce langage particulier. Personne ne se souciera de ce que vous direz ni des positions modérées, radicales, conservatrices ou extrémistes que vous adoptez pourvu qu'elles soient compatibles avec une forme spécifique de discours et articulables [*sic*] entre elles. Mais certaines significations et certaines positions ne le seront pas. Les études littéraires, en d'autres mots, sont une question de signifiants et non de signifiés. Ceux qui vous ont enseigné ce discours se souviendront de votre aptitude à le parler avec compétence, longtemps après qu'ils auront oublié ce que vous avez dit⁷.

Les théoriciens, critiques et enseignants ont le mandat de préserver ce discours et de l'étendre. Ils font en sorte que de nouveaux arrivants s'y exercent puis décident s'ils en ont la maîtrise ou non.

La théorie littéraire est une illusion au sens où elle n'est qu'une branche des idéologies sociales. De plus, « elle ne dispose d'aucune identité ou unité qui la distinguerait de la philosophie, de la linguistique, de la psychologie, de la pensée culturelle et sociologique⁸ ». Terry Eagleton nous présente une théorie autre que littéraire. En fait, il s'agit d'un discours appelé « culture » ou « pratiques signifiantes ». Les objets

⁷ Terry Eagleton, *Critique et théorie littéraires : Une introduction*, ouvr. cité, p. 197-198.

⁸ Terry Eagleton, *Critique et théorie littéraires : Une introduction*, ouvr. cité, p. 200.

(« littérature ») traités par les autres théories sont inclus, mais transformés et placés dans un contexte plus large. Selon la lecture politique, pour donner un sens au texte, on doit le situer à l'intérieur de son contexte de production. C'est ce qui lui permet d'exister. Le texte littéraire n'est pas seulement le reflet d'une réalité, il peut influencer ou même générer une certaine réalité. D'ailleurs, ce propos nous ramène au mouvement « New Historicism ». Par exemple, de nos jours, il existe beaucoup de films qui exploitent le thème de la violence. À la suite d'un visionnement, certaines personnes seront tentées de reproduire ce qu'elles ont vu. Les auteurs décrivent une réalité, mais les lecteurs ou les spectateurs sont influencés par ce qu'ils lisent, entendent ou voient. Même s'ils ne présentent pas les caractéristiques de gens violents, ils auront envie d'imiter ce qu'ils voient, car ce qu'ils voient devient pour eux un modèle. L'art crée donc une certaine réalité.

Pour Terry Eagleton, *toute théorie est politique* :

Je ne vais pas plaider pour une « théorie politique » qui lirait les œuvres littéraires à la lumière des valeurs qui sont liées aux opinions et aux actions politiques, car toute théorie le fait. L'idée qu'il y ait des formes « non politiques » de théories est tout simplement un mythe qui sert certains usages politiques de la littérature, de la façon la plus efficace. La différence entre une théorie « politique » et une théorie « non politique » est la même que celle qui existe entre le premier ministre et le roi : ce dernier sert certaines fins politiques en le niant et le premier ne fait pas de simagrées à ce propos. Il vaut toujours mieux être honnête en ces domaines. [...] Il est inutile de se poser la question de savoir quelle est la meilleure politique en termes de théorie littéraire. Il s'agit de discuter de politique, il n'est pas question de chercher à savoir si la « littérature » devrait ou ne devrait pas être liée à « l'histoire » : il est question de lectures différentes de l'histoire⁹.

⁹ Terry Eagleton, *Critique et théorie littéraires : Une introduction*, ouvr. cité, p. 205.

L'histoire dans laquelle s'inscrit l'ouvrage est donc primordiale pour comprendre sa réalité. Cette façon d'envisager la littérature nous convainc de l'assertion que toute lecture est politique. Lorsque le contexte historique est précisé, nous pouvons mieux comprendre le sens d'une œuvre, puisque nous la situons là où elle a été créée. Étudier un ouvrage sans le situer dans son contexte culturel ne permet pas de l'étudier complètement.

C'est donc à partir de cette orientation critique que ma recherche sera fondée. Elle étudiera les deux pièces d'un point de vue politique à l'égard du monde, c'est-à-dire à partir de leur culture. Nous avons tous des valeurs idéologiques, des opinions, des convictions; nous vivons donc dans un monde purement politique et c'est ce que je tenterai d'illustrer dans ce mémoire.

Dans le premier chapitre, je compte mettre en évidence que la pièce d'Euripide se sert du personnage de Médée pour faire une représentation de la femme de son époque. Nous verrons que la femme grecque est victime d'une injustice sociale. Par la façon d'être et d'agir de Médée, nous comprendrons que l'auteur décrit la condition féminine de l'époque, puisqu'elle est à l'image de la réalité. L'auteur tient donc un discours politique tout en provoquant chez le lecteur une réflexion sur ce qui était admis par l'opinion publique en Grèce, au V^e siècle av. J.-C.

Le deuxième chapitre donnera une idée de la réalité du temps de Sénèque, au I^{er} siècle apr. J.-C. Dans cette pièce, il est permis de croire que le personnage de Médée, violent, tyrannique et monstrueux, est à l'image de certains empereurs de la Rome impériale. Par ses agissements, nous comprendrons que cette femme n'a aucune pitié et ne

recule devant rien. Sénèque fait un commentaire politique en se servant de Médée pour dénoncer cette terrible violence qui se répand alors dans toute la Rome impériale.

CHAPITRE I

Médée, d'Euripide

Dans ce chapitre, j'ai l'intention de montrer qu'Euripide s'est servi de sa pièce *Médée* pour faire un commentaire politique sur la situation de la femme à son époque. Le regard que la pièce jette sur la condition féminine est subversif, car il remet en question les bases sur lesquelles la société est construite. Le personnage de Médée se dresse donc devant nous pour vitupérer l'époque et la société.

Médée apparaît comme la victime de la pièce, ce qui lui permet d'obtenir le soutien du chœur. Ces femmes¹⁰ comprennent Médée et la considèrent comme une femme trahie. Pendant toute la tragédie d'Euripide, Médée dénonce la situation de la femme vécue au V^e siècle avant notre ère. De plus, la pièce nous éclaire sur ce qui était admis ou non par l'opinion publique. Il en sera question dans ce chapitre.

Si Euripide fut un poète tragique bien connu de ses contemporains, sa gloire posthume a traversé les époques pour être encore aujourd'hui un auteur étudié. Bien qu'il ait écrit plus de 90 pièces, seulement 17 tragédies et un drame satirique sont parvenus jusqu'à nous. Beaucoup de livres ont abordé l'œuvre d'Euripide d'un point de vue général, mais on doit admettre que les analyses complètes concernant sa pièce *Médée* sont plutôt

¹⁰ Dans la pièce d'Euripide, le chœur est représenté par les femmes de la société, c'est-à-dire des femmes corinthiennes. Corinthe est la cité où Créon règne et où Médée habite, avant d'en être bannie.

rare, les auteurs s'étant surtout attardés au côté éthique. C'est pourquoi j'aborderai la pièce d'Euripide en scrutant davantage l'angle politique

Le théâtre est le genre littéraire par excellence de l'époque et les auteurs ont pu exprimer des émotions ou des réalités souvent tues, et évoquer des tabous et des interdits. La tragédie permettait donc la discussion de plusieurs problèmes vécus par les citoyens. Euripide nous a laissé un univers théâtral bien rempli avec une multitude de personnages et d'intrigues. La mythologie grecque et la politique l'ont grandement inspiré dans l'écriture de son œuvre. Sa *Médée* expose la situation de la femme athénienne du V^e siècle av. J.-C. et celle-ci dérange; d'abord, par sa similitude avec la réalité de l'époque, entre autres parce qu'elle est considérée comme une victime, mais aussi parce qu'elle illustre la vie des femmes de cette période et, par son opposition avec la réalité, car elle incarne l'antimodèle de la femme grecque. Nous pourrions déterminer comment cela est possible en étudiant la structure sociale de l'époque et les différents aspects qui étaient considérés comme acceptables par l'opinion publique. En somme, la pièce va à l'encontre des valeurs politiques et morales qui ont cours à cette époque.

Euripide (484 – 406 av. J.-C.) est un auteur important du V^e siècle qui a connu une partie de la période classique de la Grèce (cette période s'étend de 500 à 350 av. J.-C.)¹¹. Sur les plans philosophique, théâtral et politique, la Grèce ancienne a connu une période florissante, en particulier à Athènes. Pendant cette époque, le monde grec est en mutation : c'est la naissance de la démocratie athénienne¹², l'émergence de philosophes tels que

¹¹ Période qui est définie par de nombreuses années de changements et de nouveautés dans le monde grec.

¹² Le plus prestigieux dirigeant de cette démocratie est au pouvoir : Périclès.

Socrate, Platon et Aristote, ainsi que des auteurs tragiques comme Eschyle, Sophocle et Euripide. C'est aussi un siècle marqué par la Guerre du Péloponnèse (431 – 404 av. J.-C.)

De tous ces changements, l'événement le plus important est très certainement politique et concerne le passage à la démocratie athénienne. L'idéologie démocratique s'oppose à l'idéologie aristocratique. En fait, une forme de démocratie existait déjà puisque le *dèmos*¹³ décidait, mais l'aristocratie s'intéressait beaucoup plus à la puissance de la cité et c'est elle qui prenait les décisions. Les premières démocraties sont marquées par les réformes de Clisthène en 508 – 507 av. J.-C. Ensuite, « [les réformes] d'Ephialte marquent une première évolution, mais c'est surtout à l'époque de Périclès que la démocratie évolue¹⁴ ». Nous pouvons donc dire qu'au V^e siècle av. J.-C. les citoyens obtiennent le droit d'intervenir en politique et de prendre une part décisive dans le destin de la cité. Ce grand événement amène les citoyens et le peuple en général à se poser beaucoup de questions sur la politique.

En outre, la tragédie questionnait les esprits et « les citoyens athéniens, confrontés à des transformations profondes », comme l'a dit Christian Meir dans *De la tragédie grecque comme art politique*, « ont travaillé en public à leur savoir nomologique¹⁵ ». Grâce à son jeu, la tragédie aurait eu comme rôle de replacer sans cesse le nouveau dans l'ancien, de le repenser en l'unissant à l'ancien et donc, de pourvoir à la formation de ce savoir auquel l'être humain a coutume de se référer, autrement dit, de pourvoir à l'assise mentale du

¹³ Terme qui, dès l'époque archaïque, peut s'appliquer à la communauté, à la seule exception des rois, et il signifie *le pays, le peuple assemblé*.

¹⁴ Alain Fouchar, *Aristocratie et démocratie : idéologies et sociétés en Grèce ancienne*, Paris, Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté, 1997, p. 180.

¹⁵ Christian Meir, *De la tragédie grecque comme art politique*, Paris, Les Belles Lettres, 1991, p. 57.

politique¹⁶. La puissance d'action des pièces grecques tenait à deux principales sources d'inspiration : le passé mythique ainsi que l'actualité politique. Bien entendu, elles impliquent un certain risque de déformation, mais elles font partie des données de la tragédie. Au V^e siècle av. J.-C., la tragédie était considérée comme politique, puisqu'elle servait à situer les gens dans leur propre vie. Elle permettait aux Athéniens de saisir la réalité de la vie quotidienne, autant sur le plan politique qu'en eux-mêmes. La « tragédie ne reflète pas la réalité, mais la met en question¹⁷ ». En effet, elle a gardé un contact constant avec les réalités collectives de la vie politique.

Pour les Grecs, la tragédie était un besoin. Elle permettait de parler de problèmes dont on ne discutait nulle part ailleurs. La tragédie agissait en tant que structure de conscientisation : le théâtre enseignait au peuple. La tragédie a dès lors permis aux Athéniens de se libérer de plusieurs tourments. Elle est même devenue « la réponse civique à l'interrogation sur la destinée humaine¹⁸ » et ainsi, les auteurs tragiques ont pu s'exprimer grâce à la tragédie.

Le théâtre enseignait mais ne présentait pas toujours des sujets approuvés par le peuple. D'ailleurs, un des aspects qui attire le plus mon attention dans la structure de *Médée* concerne le fait que le personnage le plus important est une femme, en plus d'être une barbare. En effet, pour la Grèce de cette époque, entre les V^e et IV^e siècles av. J.-C., pour

¹⁶ Christian Meir, *De la tragédie grecque comme art politique*, ouvr. cité, p. 57.

¹⁷ Christian Meir, *De la tragédie grecque comme art politique*, ouvr. cité, p. 57.

¹⁸ Christian Meir, *De la tragédie grecque comme art politique*, ouvr. cité, p. 265.

avoir le titre de citoyen, il fallait être de sexe masculin, libre, de père athénien¹⁹ et majeur, c'est-à-dire être âgé d'au moins 20 ans. C'est donc dire que les femmes n'étaient pas citoyennes. Elles n'avaient aucun droit de parole concernant la justice et certaines fêtes leur étaient interdites; « [...] les femmes dans leur totalité étaient tenues pour d'éternelles mineures. Au même titre que les enfants, les étrangers et les esclaves, elles demeuraient en marge de la communauté, indispensables certes pour en assurer la reproduction, mais sans droit aucun²⁰ ». La femme athénienne était définie juridiquement comme *mineure*.

[...] Cette minorité s'affirme dans la nécessité pour elle d'avoir toute sa vie un tuteur, un *kurios*, son père d'abord, puis son époux, et si celui-ci meurt avant elle, son fils ou, en l'absence de son fils, son plus proche parent. L'idée d'une femme célibataire, indépendante et gérant ses propres biens est inconcevable. Le mariage constitue donc le fondement même du statut de la femme²¹.

Alors, dans cette cité de la Grèce ancienne, la femme avait pour fonction principale d'assurer le système de reproduction. Elle n'était même pas responsable du mariage et ne pouvait, en aucun cas, participer à la vie de la cité, à moins qu'il y ait un grand bouleversement qui amènerait un « renversement des valeurs civiques²² ». La cité grecque de cette époque était la cité des hommes, un endroit où « la femme est du côté de tout ce qui menace l'ordre : le sauvage, le cru, l'humide, le barbare, l'esclave, le tyran²³ ». De plus, le mariage à Athènes, au V^e siècle av. J.-C., était très différent de ce qu'il représente aujourd'hui :

¹⁹ De plus, à partir de la Loi de Périclès de 451, de père ET de mère athéniens unis par le mariage légitime.

²⁰ Claude Mossé, *La Femme dans la Grèce antique*, Paris, Les Éditions Albin Michel, 1983, p. 40.

²¹ Claude Mossé, *La Femme dans la Grèce antique*, ouvr. cité, p. 51.

²² Claude Mossé, *La Femme dans la Grèce antique*, ouvr. cité, p. 90.

²³ Claude Mossé, *La Femme dans la Grèce antique*, ouvr. cité, p. 139-140.

L'Athénien d'alors ne se marie pas pour avoir une compagne qui lui aide à traverser la vie : il se marie avant tout pour s'acquitter d'un devoir envers l'État, pour remplir une obligation patriotique. La femme n'est pas choisie par l'homme pour elle-même, pour ses mérites, réels ou supposés : elle est acceptée, presque subie, comme on subit une loi. La femme est, en effet, l'instrument de la perpétuité de la famille et de la conservation de la cité. [...] La femme dont le rôle est ainsi limité à deux fonctions déterminées, la mise au monde des enfants et le gouvernement du ménage, [doit respecter] l'usage et les convenances [qui lui] imposent de ne se montrer en public que le plus rarement possible²⁴.

La femme représente au moins la moitié de la cité et il est clair qu'elle subit une terrible injustice, puisqu'elle est pratiquement traitée en esclave. La pièce *Médée* montre aux Grecs à quel point la femme est mal jugée par la société. Comme nous l'avons souligné précédemment, la femme et l'étranger ne sont aucunement considérés par les gens de la cité. Par sa condition, Médée est donc doublement mise en marge de la communauté.

En plus, les gens qui venaient d'ailleurs que de la Grèce n'étaient pas les bienvenus, et leur espoir de pouvoir un jour accéder à la citoyenneté et de cesser d'être exclus du *dèmos* était mince. Conséquence de l'augmentation du nombre d'étrangers, leur mariage avec un Grec ou une Grecque était devenu quasiment interdit.

Ceux qui ne parlaient pas grec étaient considérés comme des barbares et faisaient partie du groupe qu'on ne peut pas comprendre. Ils étaient, aux yeux des Grecs, des êtres inférieurs. Médée, quant à elle, la Colchidienne exilée, apatride et qui a perdu sa terre à jamais, « [est perçue comme étrangère] par les Grecs "civilisés" de Corinthe²⁵ ». À cette époque, le fait d'être une femme, en plus d'être étrangère, rendait difficile voire impossible

²⁴ Paul Decharme, *Euripide et l'esprit de son théâtre*, Bruxelles, Culture et civilisation, 1966, p. 139-140.

²⁵ Euripide et Sénèque, *Médée*, traduit et présenté par Pierre Miscevic, Paris, Les Éditions Payot et Rivages, coll. « Rivages poche / Petite Bibliothèque », n°211, 3^e édition, 1997, p. 16.

l'accès à la liberté en Grèce. Pendant toute la pièce, par ses paroles et ses gestes, Médée nous fait comprendre qu'elle possède un fort pouvoir malgré sa condition. Dès le début de la tragédie, la nourrice nous dit clairement que « le salut le plus sûr, [c'est] quand nul dissentiment ne sépare la femme de l'époux²⁶ ». L'idéologie de l'époque est donc traitée de manière controversée, puisque du début à la fin de la pièce, en plus de montrer une femme qui clame son désaccord avec son mari, les notions de femme et de barbare sont continuellement exploitées. Malgré sa condition, son statut et ses origines, le personnage de Médée nous montre une femme forte et puissante qui réussit à obtenir ce qu'elle désire, peu important les moyens qu'elle devra prendre pour y arriver. La magicienne ne se gênera pas pour se servir de ses pouvoirs de sorcellerie pour arriver à ses fins. Elle veut que le traitement injuste dont elle est victime soit vengé.

Bien qu'étrangère à Corinthe, Médée a été accueillie par le roi de cette ville, Créon, et elle y vit. Après avoir été trompée par Jason qui la délaisse au profit de Créuse, la fille du roi, Médée réussit à attendrir profondément le chœur des Corinthiennes dont plusieurs s'identifient fort probablement à elle. Ces femmes la comprennent et voient, à travers ses propos, comme dans un miroir, leur propre condition d'infériorité, de sous-être. Dès le premier épisode²⁷, Médée prononce un discours devant les femmes de Corinthe et leur explique à quel point elles sont esclaves de leur mari en devant rester avec lui pour toujours. Malgré le fait que ce genre de discours soit interdit aux femmes et aux étrangers de

²⁶ Euripide, « Médée », *Le Cyclope – Alceste – Médée – Les Héraclides*, texte traduit par Louis Méridier, Paris, Les Belles Lettres, Collection des universités de France publiée sous le patronage de l'Association Guillaume Budé, Tome I, 1925, v. 15-16.

²⁷ Euripide, « Médée », *Le Cyclope – Alceste – Médée – Les Héraclides*, texte traduit par Louis Méridier, ouvr. cité, p. 131.

l'époque²⁸, Médée s'exprime en parlant librement de la justice de ce monde et des étrangers. Elle leur expose la réalité dans laquelle ils vivent tous.

[L]'équité ne réside point dans les yeux des humains, lorsqu'avant d'avoir clairement pénétré le fond du cœur, ils prennent en aversion, sur un simple regard, qui ne leur a fait aucun mal. C'est d'ailleurs pour l'étranger un devoir de se mêler à la cité, et je n'approuve pas davantage l'indigène qui, par sa hauteur, blesse ses concitoyens, faute de leur être connu²⁹.

Médée nous dit que l'étranger est condamné sans qu'on ait cherché à le connaître, qu'il n'a pas vraiment sa place dans la cité et qu'il doit faire plusieurs compromis pour être considéré un tant soit peu. Elle expose aux membres de la société le tort qu'ils causent aux étrangers et comment ils peuvent se sentir. De plus, cette réaction envers l'étranger est assez réaliste, puisqu'elle existe encore de nos jours. En effet, la plupart des gens de notre société ont tendance à juger ou à se méfier de l'autre, avant même d'avoir tenté de le connaître. Comme nous le dit si bien Médée, même si nous ne connaissons pas une personne et que nous n'avons rien à lui reprocher, nous la suspecterons, de prime abord.

La scène avec le roi Créon nous permet d'assister à la réussite de Médée l'étrangère. En effet, elle parle au roi et c'est elle qui prend les décisions. Dans la société de l'époque, il aurait été interdit pour une femme non grecque de parler au roi de la cité, et il aurait été impossible de le convaincre de quoi que ce soit. Pourtant, Médée réussit à le convaincre de retarder son exil :

²⁸ Seul l'homme avait le droit de parole en public. Il avait une liberté de parole que la femme et l'étranger n'avaient pas, puisque ceux-ci n'avaient pas le statut de citoyen.

²⁹ Euripide, « Médée », *Le Cyclope – Alceste – Médée – Les Héraclides*, texte traduit par Louis Méridier, ouvr. cité, v. 219-225.

Mon vouloir n'a rien d'un tyran, et la pitié souvent m'a été funeste. Aujourd'hui encore je vois ma faute, femme, et pourtant tu seras exaucée. (*À Médée qui se relève.*) Mais d'avance je te le déclare : si le divin flambeau du prochain soleil vous voit, toi et tes fils, à l'intérieur de nos frontières, tu mourras! J'ai dit, et c'est parole véridique. [Et maintenant, s'il faut que tu demeures, reste un jour, un seul : tu n'accompliras pas un des forfaits que je redoute]³⁰.

Créon lui avoue avoir peur d'elle et que même s'il lui accorde la faveur qu'elle lui demande, il croit commettre une erreur. Le roi a peur du non grec, il a peur de l'autre, de celui qui est capable de tout. Pour le peuple grec, seul le barbare, l'étranger, peut commettre des crimes tels que ceux de Médée, puisqu'il n'est pas *civilisé* à l'inverse des Grecs. Cette peur de l'autre est omniprésente à cette époque, puisque pour les Grecs, l'étranger peut détruire. « L'étranger accueilli à Athènes », comme nous le dit Alain Fouchard, « devait faire preuve de réserve. Tout libre de naissance qu'il était, l'exilé perdait son franc-parler et devait supporter l'irritabilité ou la sottise de ceux qui étaient au pouvoir³¹. » Il est devenu très difficile d'accéder à la citoyenneté à la suite de la Loi de Périclès. La peur que le roi ressent envers cette étrangère est réaliste, puisque celle-ci réussira à faire tout ce qu'elle désire grâce à cette seule journée de sursis.

Pendant le premier épisode³², Médée parle aux Corinthiennes et s'adresse directement à elles. Son discours leur permet de réfléchir sur le statut de la femme; réflexion qui les fera méditer, non seulement sur leur propre situation, mais sur celle de Médée. Les

³⁰ Euripide, « Médée », *Le Cyclope – Alceste – Médée – Les Héraclides*, texte traduit par Louis Méridier, ouvr. cité, v. 349-357.

³¹ Alain Fouchard, *Aristocratie et démocratie : idéologies et sociétés en Grèce ancienne*, ouvr. cité, p. 189.

³² Euripide, « Médée », *Le Cyclope – Alceste – Médée – Les Héraclides*, texte traduit par Louis Méridier, ouvr. cité, p. 131.

Corinthiennes « écoutent sans protester, comme si elles trouvaient un écho dans leur cœur³³ ».

De tout ce qui a vie et pensée, c'est nous, les femmes, la gent la plus misérable. D'abord il nous faut prodiguer l'argent pour acheter un époux et donner un maître à notre corps, cruel surcroît d'infortune! Et voici le point capital : le prendra-t-on mauvais ou bon? Car quitter un époux est infamant pour les femmes et il ne leur est pas loisible de le répudier. Puis, en entrant dans des habitudes et des lois nouvelles, il faut être devin pour trouver, sans l'avoir appris chez soi, comment en user au juste avec celui dont on partagera la couche. Réussissons-nous dans notre tâche, et l'époux accepte-t-il la vie commune sans porter le joug à contre-cœur, enviable alors est l'existence. Sinon, il faut mourir. Quand un homme se lasse de la vie du foyer, il va au dehors oublier les dégoûts de son cœur, il s'adresse à un ami ou à un camarade de son âge; mais nous, c'est sur un seul être qu'il nous faut attacher les yeux. On dit de nous que nous menons une vie sans péril à la maison, tandis qu'ils combattent à la guerre. Raisonement insensé! Être en ligne trois fois, le bouclier au flanc, je le préférerais à enfanter une seule³⁴.

Médée parle ici en tant que femme, elle ouvre son cœur aux Corinthiennes afin de leur montrer à quel point elles sont une espèce misérable. Ce discours est à l'image de ce qu'elles représentaient à cette époque et Médée nous en dresse un portrait très réaliste. En plus de parler au cœur de la situation des femmes, elle va même jusqu'à se servir de sa propre expérience pour leur prouver comment les hommes peuvent être injustes envers elles. Lorsqu'elle dit qu'une femme ne peut répudier son époux, elle fait référence à elle-même, elle qui a été répudiée par Jason, la source de son extrême colère. De plus, elle nous explique qu'il est difficile pour une femme de savoir comment s'y prendre avec son époux, puisque personne ne le lui enseigne. En revanche, si elle ne le traite pas comme il se doit,

³³ Odile Cavalier (sous la direction de), *Silence et fureur : la femme et le mariage en Grèce. Les antiquités grecques du Musée Calvet*, ouvr. cité, p. 377.

³⁴ Euripide, « Médée », *Le Cyclope – Alceste – Médée – Les Héraclides*, texte traduit par Louis Méridier, ouvr. cité, v. 230-252.

elle risque de tout perdre, car il ira vers quelqu'un d'autre. Médée nous dit clairement qu'être une femme peut être un véritable fardeau. Ce discours explique aussi pourquoi Médée incarne l'antimodèle de la femme de l'époque. Elle possède « [une] énergie et [une] violence qu'on n'attendrait pas de [son] sexe³⁵ ». Le propos qu'elle expose au chœur est un signe précurseur du « féminisme », qui cherche justement à favoriser l'égalité des droits entre les hommes et les femmes. En effet, même s'il était interdit aux femmes de prendre leur place comme Médée le fait, elle ne se gêne pas pour essayer de persuader le chœur que les hommes leur font vivre un sort incroyablement cruel, et que les hommes et les femmes devraient tous être égaux³⁶.

À Athènes, à la fin du V^e siècle avant notre ère, le courant « féministe » semble s'être développé. Entre 431 et 404 av. J.-C., années de la Guerre du Péloponnèse, plusieurs révolutions éclatent et le système des valeurs de la cité est alors remis en question : valeurs religieuses d'abord, valeurs civiques ensuite.

On conteste les fondements des régimes politiques et de l'organisation sociale. Dans ce contexte général, [...] le théâtre d'Euripide tient une place particulièrement importante. [...] Or, parce que, comme on l'a vu, les femmes sont les principales protagonistes du théâtre d'Euripide, certains ont voulu aussi voir dans le poète l'un des tenants d'un courant féministe qui, dans le cadre de cette remise en question des valeurs traditionnelles de la cité, se serait alors développé à Athènes. [...] Il n'est pas douteux qu'en prêtant de telles paroles à ses héroïnes Euripide allait à l'encontre des idées traditionnelles, que sa « pitié pour les femmes » était réelle. Mais cela n'impliquait nullement une remise en cause de leur statut, pas plus que certaines tirades prononcées par des esclaves dans ce même théâtre d'Euripide n'étaient une contestation du système

³⁵ Odile Cavalier (sous la direction de), *Silence et fureur : la femme et le mariage en Grèce. Les antiquités grecques du Musée Calvet*, ouvr. cité, p. 310-311.

³⁶ Avec raison, Aristophane et d'autres, comme Paul Decharme et Claude Mossé, considèrent Euripide comme un auteur misogyne. En revanche, je crois que cette œuvre transcende l'état de la question, puisqu'elle est chargée de discours politiques de son époque et ainsi, elle nous expose un personnage qui dénonce cette situation et qui réussit à triompher malgré sa condition.

esclavagiste. Et l'on pourrait multiplier les citations qui montrent que pour le poète la femme demeurait d'abord et avant tout la gardienne du foyer, un être mineur dans l'entière dépendance des hommes [...] ³⁷.

Même si Mossé ne remet pas en cause le statut de la femme grecque, il explique que la période d'Euripide a permis à la Grèce de toucher à une partie du « féminisme » et, par le fait même, le poète, en mettant en scène un personnage qui favorise l'égalité entre les hommes et les femmes, a pu ébranler les opinions des gens. Le tragique grec a été « avant-gardiste » en montrant au peuple que la femme doit être avant tout considérée comme un être humain, au même titre qu'un homme, qu'elle peut prendre le contrôle de sa destinée et qu'elle doit avoir le droit de parler librement, d'exprimer ses sentiments et d'émettre des opinions ³⁸.

³⁷ Claude Mossé, *La femme dans la Grèce antique*, ouvr. cité, p. 110-112.

³⁸ Selon moi, Euripide a volontairement donné le contrôle de la pièce à Médée. Il lui a donc confié un pouvoir impensable pour quelqu'un de sa condition, à cette époque. Le poète avait beau s'en prendre aux femmes dans ses tragédies et laisser paraître un caractère misogyne, il est possible, qu'avec *Médée*, il ait voulu donner une orientation nouvelle afin de permettre aux gens de comprendre la situation féminine de son temps. Même si pour lui, les femmes avaient un rôle particulier à jouer dans la famille et dans la société, comme rester au foyer et mettre des enfants au monde et s'en occuper, il a défié les opinions publiques avec *Médée*. Le fait de révéler un caractère misogyne, à travers ses tragédies, n'est pas suffisant pour affirmer avec certitude qu'Euripide était seulement misogyne. Bien sûr, il a fait la satire des femmes de son temps, mais il a, avec *Médée*, outrepassé les normes admises par la cité et permis la réflexion du peuple. Avoir certaines croyances et idéologies n'oblige pas l'écriture sur ces croyances, il est aussi possible de vouloir véhiculer d'autres croyances et de permettre aux gens d'avoir diverses réflexions. D'ailleurs, pensons à cet écrivain misogyne, Leon Tolstoï, qui a écrit un grand roman, *Anna Karenin*, où il décrit avec beaucoup de tendresse et de compréhension une femme infidèle. De plus, Decharme nous dit que certains « anecdotiers prétendaient [qu'Euripide] ne détestait les femmes que dans ses tragédies ». Paul Decharme, *Euripide et l'esprit de son théâtre*, ouvr. cité, p. 13. Decharme propose un questionnement à savoir si Euripide a toujours été hostile au sexe féminin, ou s'il faut « supposer que, la satire ayant toujours plus de saveur que l'éloge, les compilateurs et les auteurs d'anthologies à qui nous devons les fragments des pièces perdues, ont trouvé plus piquant de recueillir le mal que le poète avait dit des femmes que de faire collection des passages où il avait pu en dire du bien » ? Paul Decharme, *Euripide et l'esprit de son théâtre*, ouvr. cité, p. 160. Bien sûr, Euripide a eu peine à rendre justice des qualités des femmes, mais il a tout de même dit quelque bien sur elles. « Dans deux fragments très courts, l'un d'*Andromède*, l'autre d'*Antigone* », nous dit Paul Decharme, « nous lisons que pour l'homme la meilleure des richesses, le plus précieux des biens, c'est une femme honnête, qui partage ses sentiments. [...] Si le mari est malheureux, la femme goûte la douceur de l'être avec lui, de partager ses peines comme elle partage ses joies. Pour moi, si tu souffres, je souffrirai avec toi, je prendrai ma part de tes maux et n'y trouverai aucune amertume. » Paul Decharme, *Euripide et l'esprit de son théâtre*, ouvr. cité, p.

Pendant toute la pièce, le sexe féminin est appelé à se faire entendre. Médée recherche auprès de sa nourrice et du chœur des femmes une solidarité féminine. Elle s'écrie que la femme reste incomprise et méprisée de l'homme. Jason, quant à lui, va jusqu'à souhaiter trouver un autre moyen d'avoir des enfants que celui d'être avec une femme et il explique que le malheur de l'homme est de vivre avec elle; celle-ci ne devrait même pas exister, elle est de trop. La femme semble être une menace pour la réussite de l'homme. En effet, puisque c'est plutôt Médée qui décide, Jason perd sa crédibilité, soulevant du coup sa colère. D'autant plus que cette situation entre en contradiction avec la réalité de cette société, car la femme doit toujours être en accord avec son mari. Nous comprenons pourquoi la grandeur de Jason est ébranlée. Il représente les hommes, et la méchanceté qu'il exprime envers Médée est à son comble. En plus de la tromper et de l'abandonner au profit d'une autre, il montre à quel point il n'a aucune considération pour elle, en banalisant à l'extrême la fin de leur union. Selon Jason, Médée aurait dû, comme toute femme grecque de l'époque, se tenir tranquille et accepter d'être délaissée sans dire un mot. Pour lui, seule une étrangère telle que Médée pouvait commettre cet écart. D'ailleurs, Paul Decharme nous donne son point de vue:

Il semble, en effet, qu'à ce moment [– les crimes des enfants –] les spectateurs dussent éprouver une sorte de désappointement [...] à la vue de cette femme qui [...] continue de vivre et vit impunie. Une seule chose pouvait atténuer cette

160-161. Nous comprenons que le poète a pu, même si cela est plutôt rare, se contredire un peu sur le chapitre des femmes et ainsi permettre aux gens du peuple d'avoir une réflexion différente sur la situation féminine de l'époque. Finalement, une autre critique nous dit que nous n'avons « affaire ni à un juge qui condamne ou approuve des comportements en se référant à des principes établis, ni à un moraliste qui édicte des règles mais à un témoin qui nous met sous les yeux un tableau de l'humanité ». Odile Cavalier (sous la direction de), *Silence et fureur : la femme et le mariage en Grèce. Les antiquités grecques du Musée Calvet*, ouvr. cité, p. 359. Pour ma part, il est clair que *Médée* a permis au peuple de prendre le pouls de la condition féminine et ainsi, de montrer ce qui se passait à cette époque.

impression : c'est le caractère que la tradition prêtait à Médée. Elle n'est point une femme ordinaire; ce n'est pas une Grecque, c'est une de ces barbares chez lesquelles les crimes sont aussi démesurés que les passions. Avant de tuer ses enfants, elle a tué son frère Apsyrtos et a coupé son corps en morceaux ; par elle, les Péliades ont fait bouillir dans une chaudière les membres du vieux Pélias. Elle arrive de Colchide. Le caractère merveilleux de sa patrie lointaine, sa science de magicienne, son pouvoir d'enchanteresse la mettent presque en dehors de la nature humaine³⁹.

Bien entendu, comme le dit Decharme, à cause de sa condition, la femme grecque doit écouter son mari et être en parfait accord avec lui. En revanche, Médée s'efforce de lutter contre cette soumission et comme elle est différente des autres femmes, elle ose se dresser face aux valeurs établies. Elle montre aux Grecs qu'une femme peut contrôler et triompher. Elle remet en cause les règles en vigueur; c'est du moins ce que Decharme tente de nous expliquer en supposant que les spectateurs ont dû être secoués de voir cette femme épargnée.

Plus loin dans la pièce, Médée affirme à Jason que si Créuse « est femme comme les autres⁴⁰ », elle se laissera persuader par son mari d'épargner l'exil aux enfants. Si elle est une véritable femme grecque, c'est-à-dire soumise, il saura la convaincre. Médée sait très bien que Créuse ne peut rien refuser à son mari et ne doit avoir aucune divergence d'opinions si elle veut que son mariage fonctionne. Elle se sert donc de la norme de soumission au mari pour pouvoir lui offrir ses présents funestes. En effet, elle assure Jason qu'elle va l'aider à persuader Créuse, en lui offrant les plus beaux de tous les cadeaux.

³⁹ Paul Decharme, *Euripide et l'esprit de son théâtre*, ouvr. cité, p. 248.

⁴⁰ Euripide, « Médée », *Le Cyclope – Alceste – Médée – Les Héraclides*, texte traduit par Louis Méridier, ouvr. cité, v. 945.

Médée sait ce que la société attend des femmes, et elle s'en servira afin d'obtenir ce qu'elle désire.

Avec ses origines de barbare et son statut de femme, le personnage de Médée trouble l'ordre établi dans la cité, car elle incarne la condition féminine de l'époque. Il est important, voire primordial, d'être de bonne origine, selon les normes en vigueur. Cette pièce met en scène un personnage principal qui a une condition, des origines, des valeurs et des représentations contradictoires de ce qui était admis par la cité.

Ensuite, le second point qui attire l'attention sur la subversion du monde politique dans la Grèce ancienne est l'*hybris*. Ce terme représente, de façon concrète, une violence, un outrage et il vient à l'encontre de la norme. Dans *Aristocratie et démocratie*, Fouchard nous dit que « la sagesse grecque traditionnelle [...] stigmatise l'*hybris*, la violence arrogante⁴¹ ». Il rajoute que « l'*hybris* est aussi la caractéristique de ceux qui, par la violence, cherchent à changer cet ordre [...]»⁴². Pour les Grecs, l'*hybris* a une définition particulière :

[L'*hybris*] dans la guerre mène à la défaite, mais c'est surtout à l'intérieur de la communauté que l'*hybris* est dénoncée. Elle est un manquement à la justice : ne pas respecter la part qui revient à chacun ou refuser un règlement juste, « droit », dans un conflit entre deux particuliers⁴³.

Les termes de bon sens et de tempérance sont produits par la raison et ils s'opposent à l'*hybris*. Cette notion est caractérisée par la fureur, l'ardeur, l'excès, la violence, la rage, etc.

⁴¹ Alain Fouchard, *Aristocratie et démocratie : idéologies et sociétés en Grèce ancienne*, ouvr. cité, p. 67.

⁴² Alain Fouchard, *Aristocratie et démocratie : idéologies et sociétés en Grèce ancienne*, ouvr. cité, p. 69.

⁴³ Alain Fouchard, *Aristocratie et démocratie : idéologies et sociétés en Grèce ancienne*, ouvr. cité, p. 68.

On peut dire que le personnage de Médée commet différents actes qui prouvent qu'elle est remplie de fureur, donc d'*hybris*. Elle n'écoute pas vraiment sa raison. Elle dit elle-même que sa passion l'emporte sur sa raison; donc c'est l'*hybris* qui l'emporte. En fait, elle exprime sa situation injuste pour que les gens la comprennent et, bien entendu, la façon dont elle la verbalise est hors normes. Médée a un caractère excessif; « tout en elle participe de l'excès⁴⁴ ». Médée va à l'encontre des normes établies dans la cité, puisque l'*hybris* est très mal vue et elle en est remplie.

En effet, avant même le début de la pièce, nous remarquons dans le caractère excessif de Médée que l'*hybris* fait partie d'elle. D'ailleurs, pourquoi Euripide n'a-t-il pas représenté ces événements sur scène ? Nous pouvons comprendre que l'auteur était plus intéressé par les conséquences de la violence de Médée qu'à la violence elle-même. Il s'est abstenu de montrer ces terribles événements, mais nous ne pouvons les passer sous silence. L'épisode de la fuite de Colchide et les meurtres de son frère et de Pélidas montrent le niveau extrême de violence qu'elle exprime. À ce stade, les gestes de Médée sont démesurés. Ces deux événements outrageants ne font pas partie de la pièce, mais sont importants, car ils montrent à quel point Médée incarne l'*hybris*.

Dès le début de la pièce, Médée est soumise à l'offense de son mari. Ce qu'elle vit est véritablement injuste et elle ne manque pas de le dire pour que les gens la comprennent. Par ses paroles, Médée est très violente, avec raison peut-être, puisqu'elle est opprimée et incomprise. La nourrice, qui connaît très bien sa maîtresse, affirme qu'elle est *courroucée*. Selon elle, Médée n'apaisera pas sa colère avant d'avoir accablé quelqu'un. Elle le sait, car

⁴⁴ Euripide et Sénèque, *Médée*, traduit et présenté par Pierre Miscevic, ouvr. cité, p. 17.

elle l'a déjà vue prête à faire du mal à ses enfants. Nous comprenons que Médée veut se venger et nous considérons qu'elle a le droit de le faire. Médée continue de se plaindre de son malheur. Elle se sent infortunée, misérable et souhaite mourir. Sa nourrice, qui entend les cris provenant de la maison, dit aux enfants de Médée que leur mère « met son cœur en émoi, en émoi sa colère⁴⁵ ». Elle leur dit de rester loin de son regard, de son humeur sauvage et qu'« [il] est clair que cette nuée montante de sanglots bientôt se déploiera avec plus de fureur⁴⁶ ». Elle se demande même « [à] quoi pourra bien se porter ce cœur hautain, cette âme difficile à réfréner, sous la morsure du malheur⁴⁷ »? La nourrice connaît sa maîtresse et sait bien que l'*hybris* est sur le point de se transformer en terrible malheur. À partir du début de la pièce, nous avons affaire à un personnage colérique, dont le courroux est à son paroxysme. Si on se réfère aux terribles événements qu'elle a provoqués depuis la Toison d'or, on sait que Médée est capable de tout. L'outrage de Jason l'a rendue furieuse jusqu'à l'aveuglement. D'ailleurs, Médée n'est pas la première femme à être humiliée, comme nous l'explique Decharme :

[Médée] demandera pardon à l'époux qui vient de la quitter de torts qu'elle n'a pas; elle s'humiliera devant l'homme qui lui a infligé le plus cruel des outrages. Ce n'est point le caractère de l'enchanteuse de Colchide, tel qu'il l'avait reçu de la tradition, qu'Euripide a représenté ici : ce qu'il a voulu peindre, c'est l'étonnante puissance de dissimulation que certaines âmes de femmes tiennent en réserve et dont peut disposer, à un moment donné, pour mieux assurer l'exécution de sa vengeance, l'épouse outragée. Il ne faut pas être surpris du reste que les femmes usent de pareils moyens; bien peu d'entre elles se résignent à être trahies. « Ne saurais-tu supporter en silence ce que l'amour te

⁴⁵ Euripide, « Médée », *Le Cyclope – Alceste – Médée – Les Héraclides*, texte traduit par Louis Méridier, ouvr. cité, v. 99.

⁴⁶ Euripide, « Médée », *Le Cyclope – Alceste – Médée – Les Héraclides*, texte traduit par Louis Méridier, ouvr. cité, v. 106-108.

⁴⁷ Euripide, « Médée », *Le Cyclope – Alceste – Médée – Les Héraclides*, texte traduit par Louis Méridier, ouvr. cité, v. 109-110.

fait souffrir? » dit Andromaque à Hermione, qui a en elle une rivale. Hermione lui répond : « Comment le pourrais-je? L'amour n'est-il pas partout ce qui pour les femmes est au premier rang? » L'amour, tel que le poète nous le décrit, est en effet la grande affaire de la vie des femmes. C'est une maladie qui, chez elles, est plus grave que chez l'homme; c'est une folie qui, une fois qu'elle s'est emparée de ses victimes, les possède tout entières. Il n'y a plus alors de distinction entre elles, ni pour le rang, ni pour les conditions sociales. La femme la mieux élevée va quelques fois plus loin dans ses entraînements que celle qui n'a pas été élevée du tout. [...]⁴⁸

L'*hybris* qui la possède est à l'image de la réalité des femmes de l'époque. Certaines se vengeaient très certainement de leur mari lorsqu'elles se savaient trahies. L'amour devient une folie qui s'empare des femmes, et elles sont prêtes à tout pour se venger. D'autant plus que Médée, victime d'une flèche de Cupidon, est possédée par cet amour. On comprend qu'elle est prête à tout pour venger le terrible outrage qui l'assaille.

Un peu plus loin dans la pièce, Médée commence à vouloir se venger, à vouloir passer à l'acte. En se plaignant de ses souffrances, Médée prie Zeus et Thémis en exprimant clairement qu'elle souhaite la mort de certaines personnes : « Puissé-je un jour, lui et son épouse, les voir mis en pièces avec le palais, pour l'injure qu'ils osent me faire, les premiers⁴⁹! » Les paroles de Médée sont très violentes et elles laissent présager une terrible punition. De plus, en invoquant l'aide de la déesse de la Justice, celle qui exauce les vœux, Médée montre que ce souhait est inexorable; elle désire se venger. Sa rage est insoutenable et elle ne cesse de la nourrir. Elle qui a tout fait pour cet homme, qui a tout laissé tomber

⁴⁸ Paul Decharme, *Euripide et l'esprit de son théâtre*, ouvr. cité, p. 146-147.

⁴⁹ Euripide, « Médée », *Le Cyclope – Alceste – Médée – Les Héraclides*, texte traduit par Louis Méridier, ouvr. cité, v. 164-166.

pour le sauver et l'aider, voilà comment elle est remerciée : en plus d'être laissée au profit d'une autre, elle est soumise à l'exil⁵⁰.

La nourrice nous parle de Médée qui « lance à ses servantes le farouche regard d'une lionne qui a mis bas, si l'une d'elles l'approche⁵¹ ». La démesure l'emporte dans cette pièce, car c'est l'excès qui est maître de Médée, l'*hybris* semble contrôler ses actes. Elle est tellement furieuse que son ardeur l'emporte toujours. À la fin de son discours sur la condition de la femme, dans le premier épisode, Médée explique au chœur qu'elle est vraiment seule et qu'elle n'a aucune terre où aller⁵². En plus, elle affirme « [qu'une] femme est d'ordinaire toute craintive, lâche à la lutte et à la vue du fer; mais [que si elle voit] lésés les droits de sa couche, il n'est point d'âme plus sanguinaire⁵³ ». Les dernières paroles de ce discours illustrent le caractère profondément démesuré et violent de Médée, cette femme outragée et courroucée en même temps. Elle a été trompée et cet événement la rend si furieuse qu'elle est prête à tuer pour se sentir vengée.

Médée montre que ses conditions la poussent à commettre un meurtre et elle dit qu'elle fera de ses ennemis des cadavres. Elle parle du roi, de la fille de celui-ci et de son époux. Déjà, elle connaît différents moyens de leur donner la mort et elle décide que c'est par le poison qu'elle les fera périr. Elle se motive, s'encourage et s'excite à aller jusqu'au bout de la plus grande vengeance. Elle parle au chœur et à elle-même.

⁵⁰ L'exil était la pire des hontes. Le chœur des femmes de Corinthe nous exprime que la mort est préférable à l'exil puisque « entre les peines, nulle ne passe la privation de la patrie ». Euripide, « Médée », *Le Cyclope – Alceste – Médée – Les Héraclides*, texte traduit par Louis Méridier, ouvr. cité, v. 651-652.

⁵¹ Euripide, « Médée », *Le Cyclope – Alceste – Médée – Les Héraclides*, texte traduit par Louis Méridier, ouvr. cité, v. 187-189.

⁵² Euripide, « Médée », *Le Cyclope – Alceste – Médée – Les Héraclides*, texte traduit par Louis Méridier, ouvr. cité, v. 255.

⁵³ Euripide, « Médée », *Le Cyclope – Alceste – Médée – Les Héraclides*, texte traduit par Louis Méridier, ouvr. cité, v. 264-266.

Va donc, n'épargne aucune ressource de ton savoir, Médée, dans tes plans et tes artifices. En marche vers l'œuvre terrible ! voici l'heure de la vaillance. Tu vois comme on te traite; tu ne dois point payer tribut de risée à l'hymen du sang de Sisyphe avec un Jason, – toi, la fille d'un noble père, et la lignée du Soleil ! Tu as la science : et enfin, si la nature nous fit, nous autres femmes, entièrement incapables de bien, pour le mal il n'est pas d'artisans plus experts⁵⁴.

Puisqu'elle a été traitée injustement, elle veut même aller jusqu'à l'horreur dans ses plans, chose extrêmement violente et remplie d'*hybris*. Elle prépare quelque chose d'atroce et elle sait qu'elle réussira. Elle vit beaucoup de colère, de rage, de violence. Son courroux est plus fort que tout, mais il semble justifiable. Ce qu'elle vit lui est faussement attribué. Elle traite Jason « [d'infâme] scélérat! – puisque c'est la pire injure dont [sa] langue puisse flétrir [sa] lâcheté⁵⁵ ». Ensuite, Médée fait un grand discours et sa frustration et sa colère sont ressenties intensément. Elle commence par parler de leur rencontre : elle explique tout ce qu'elle a fait pour Jason, tout en exprimant sa colère et sa rage envers lui. Elle le trouve lâche de penser qu'il peut faire ce qu'il veut d'elle, simplement parce qu'elle est une femme. Elle est très frustrée et ses paroles sont extrêmement violentes. Lorsqu'elle termine son discours, le chœur répond que Médée a une colère qui « est terrible et malaisée à guérir⁵⁶ ». Il comprend que Médée vit une injustice et il est touché. De plus, le chœur est composé de femmes, elles semblent donc compatir avec la pauvre Médée qui vit une terrible ingratitude.

L'*hybris* ne fait que grandir chez Médée. Tant qu'elle n'aura pas apaisé sa colère sur le grand responsable de son malheur, Médée ne pourra continuer à vivre. L'épisode où

⁵⁴ Euripide, « Médée », *Le Cyclope – Alceste – Médée – Les Héraclides*, texte traduit par Louis Méridier, ouvr. cité, v. 401-409.

⁵⁵ Euripide, « Médée », *Le Cyclope – Alceste – Médée – Les Héraclides*, texte traduit par Louis Méridier, ouvr. cité, v. 465-466.

⁵⁶ Euripide, « Médée », *Le Cyclope – Alceste – Médée – Les Héraclides*, texte traduit par Louis Méridier, ouvr. cité, v. 520.

Médée commet le crime le plus abject de tous concerne la mort de ses enfants. De plus, cet infanticide est une pure vengeance envers Jason, le mari trompeur qui, en plus d'abandonner son épouse au profit d'une autre, la traite injustement. Elle disait que ce n'est pas sans chagrin qu'elle le ferait, mais qu'elle devait tuer ses enfants.

Amies, mon acte est résolu : au plus vite tuer mes fils, et m'éloigner du pays. Je ne veux pas, par mon retard, livrer mes enfants aux coups meurtriers d'une main plus hostile. De toute façon ils doivent mourir, et puisqu'il le faut, c'est nous qui les tuerons après leur avoir donné la vie. Allons! cuirasse-toi, mon cœur! Que tardons-nous à accomplir le forfait terrible et nécessaire? Va, ma pauvre main, saisis l'épée, saisis-la; marche vers la barrière qui t'ouvrira une vie de douleurs! Point de lâcheté! Ne te rappelle pas que ces enfants sont tes bien-aimés, et que tu les as mis au monde; au moins pour cet instant, oublie tes fils, – et pleure ensuite : car tu auras beau les tuer, pourtant ils t'étaient chers, et je serai, moi, une malheureuse⁵⁷!

Médée nous montre qu'elle est sensible à ses enfants, elle les aime, mais elle doit venger la douloureuse offense qu'elle a subie en tant que femme. De plus, la vengeance finale est prédestinée depuis le début, puisque Médée affirme qu'elle a souffert et elle laisse présager un mauvais sort contre ses enfants et son mari : « Enfants maudits d'une odieuse mère, puissiez-vous périr avec votre père, et toute la maison aller à la ruine⁵⁸! » Dès les premiers mots de la tragédie, l'issue finale et fatale est dévoilée : Médée nous annonce que ses enfants mourront. Ce fil fatal qui est annoncé nous montre une femme sans normes et sans bornes prête à tout pour se venger de cette infortune dont elle est victime.

⁵⁷ Euripide, « Médée », *Le Cyclope – Alceste – Médée – Les Héraclides*, texte traduit par Louis Méridier, ouvr. cité, v. 1236-1251.

⁵⁸ Euripide, « Médée », *Le Cyclope – Alceste – Médée – Les Héraclides*, texte traduit par Louis Méridier, ouvr. cité, v. 112-114.

Médée décide de tuer ses enfants pour transpercer le cœur de Jason mortellement. De cette façon, elle le tue en le laissant en vie. Elle a de la peine en passant à l'acte, mais pour elle se venger de son mari l'emporte sur tout. Aussi, d'un autre côté, puisque la loi bannissait les meurtriers, le fait de tuer ses enfants la condamne à l'exil pour une bonne raison. C'est plus fort qu'elle, car « [être] la risée de [ses] adversaires! non, [elle] ne le [supporterait] pas⁵⁹ ». Elle affirme ne plus avoir de maison, ni famille ni patrie et elle est condamnée à l'exil parce que son mari l'a remplacée par la fille du roi. Elle décide donc qu'il ne verra plus ses enfants. Ce geste est symbolique en soi, puisque ses enfants sont grecs, ce qui lui permet de tuer son côté grec en elle. En même temps, elle veut punir cette Grèce qui la renie, cette société injuste et xénophobe, elle veut l'atteindre en plein cœur et l'anéantir en tuant ses enfants. La vengeance de cet outrage illustre bien la réalité de l'époque, où les femmes refusaient d'être trahies.

Médée a donc le courage de tuer ses propres enfants, parce que « rien ne saurait mieux mordre au cœur [son] époux⁶⁰ ». Bien sûr, elle sait qu'elle souffrira de commettre ces meurtres, mais elle affirme que « la passion l'emporte sur [ses] résolutions, et c'est elle qui cause les pires maux aux humains⁶¹ ». De ses propres mains, elle tue ceux qu'elle a mis au monde. Cette vengeance ultime montre comment l'*hybris*, la frustration peuvent conduire à la violence extrême.

⁵⁹ Euripide, « Médée », *Le Cyclope – Alceste – Médée – Les Héraclides*, texte traduit par Louis Méridier, ouvr. cité, v. 797-798.

⁶⁰ Euripide, « Médée », *Le Cyclope – Alceste – Médée – Les Héraclides*, texte traduit par Louis Méridier, ouvr. cité, v. 817.

⁶¹ Euripide, « Médée », *Le Cyclope – Alceste – Médée – Les Héraclides*, texte traduit par Louis Méridier, ouvr. cité, v. 1079-1080.

Tout ce qui fait partie de Médée, entre autres son *hybris*, caractérise l'action tragique. En effet, celle-ci se définit par l'excès et Médée est « plus démesurée qu'aucune autre [héroïne]⁶² ». Ses cris excessifs et sa vengeance finale la rendent presque effrayante. Le courroux de Médée est démesuré et l'*hybris* qui l'habite rôde tout au long de la pièce. L'*hybris* va à l'encontre de ce qui était admis par la cité et Médée en est remplie. Euripide jette un regard subversif sur le monde politique de la Grèce ancienne, car, à travers Médée, il met en scène une femme qui fait preuve d'une violence innommable, mais qui n'est pas exceptionnelle chez les femmes trahies.

Dans l'histoire de la Grèce ancienne, l'éloquence était importante et nécessaire pour la vie démocratique. Il y avait la bonne et la mauvaise éloquence, en autant qu'elle convainc. La bonne éloquence n'est que l'expression du *logos* et l'autre est plutôt séduction et tromperie et n'a de succès qu'auprès de la foule ignorante. De plus, « cette mauvaise éloquence », selon Fouchar, « permet aussi bien à un nouveau venu, selon ses talents et son audace, de l'emporter, de se promouvoir au premier rang, qu'à l'aristocrate de mener un jeu politique personnel, au préjudice des intérêts ou de l'hégémonie de ceux de sa classe⁶³ ». Cette mauvaise éloquence permet souvent d'abaisser le bon et d'élever le méchant :

La poésie dramatique d'Aristophane, de Sophocle et d'Euripide présente une condamnation de l'éloquence démagogique. Ce n'est pas seulement l'orateur populaire grossier qui est visé : l'est tout autant l'aristocrate qui utilise toutes

⁶² Euripide et Sénèque, *Médée*, traduit et présenté par Pierre Miscevic, ouvr. cité, p. 14.

⁶³ Alain Fouchar, *Aristocratie et démocratie : idéologies et sociétés en Grèce ancienne*, ouvr. cité, p. 267.

sortes de procédés [...] pour persuader la foule et mener une politique qui ne paraît conforme ni à l'intérêt de la cité, ni à celui des gens de bien en général⁶⁴.

Médée met en scène une oratrice qui réussit à persuader la foule même si ses actions ne sont pas toujours conformes ni à l'intérêt de la cité, ni à celui des gens de bien en général, comme le dit Fouchard. Les gestes qu'elle commet se révèlent être outrageants vis-à-vis de ce qui était admis par la cité. Cette femme, qui a toujours un discours persuasif, arrive à toucher une corde sensible chez eux : ils reconnaissent l'injustice dont elle est victime.

Médée nous montre, dans toutes ses paroles, une femme qui réussit à s'adapter et à prendre diverses postures pour arriver à ses fins. À travers son discours, elle se donne à connaître, puisqu'elle projette une image d'elle-même par les mots qu'elle emploie, les postures qu'elle adopte. Ces différentes postures signifient l'*èthos* propre à Médée. La personne avec qui Médée discute importe peu, car celle-ci prend des figures différentes et elle adapte son discours. C'est sa manière de s'exprimer qui nous permet de la connaître. Elle semble honnête et sa condition est semblable à celle de bien d'autres femmes de la Grèce antique, ce qui lui donne un pouvoir de persuasion. Son habileté oratoire est l'expression de sa passion, une passion qui mobilise tous les moyens de l'homme; à travers elle, Médée suscite l'empathie des gens.

Médée est munie d'une éloquence et d'une détermination hors du commun, elle reste toujours ferme dans son propos, même si elle se permet des moments d'hésitation en raison de la tendresse qu'elle ressent pour ses enfants. Tous les agissements qu'elle a sont excessifs et démesurés, mais peu importe à qui elle parle et de quoi elle parle, Médée a

⁶⁴ Alain Fouchard, *Aristocratie et démocratie : idéologies et sociétés en Grèce ancienne*, ouvr. cité, p. 275.

toujours un discours persuasif et qui est nécessaire si on veut vaincre dans la cité; Médée l'incarne à la perfection. De plus, l'habileté et l'intelligence sont des qualités qu'on attend de quiconque prend la parole pour le bien de la cité. Pour Euripide, cette intelligence (*synésis*) est la caractéristique de l'être humain et « la raison [représente] ce que doit posséder le chef d'armée. Car tout homme peut diriger une cité, s'il est doué d'intelligence⁶⁵ ». Médée, quant à elle, pourrait bien diriger une cité, car ces qualités font définitivement partie d'elle, de son caractère, elles se reflètent à travers ses discours. Lorsqu'elle discute, on remarque ses différents traits de caractère et elle est très habile et intelligente de par son éloquence.

La cité attache une grande importance à l'éloquence et au *logos* (discours). Le *logos* engendre l'*èthos*, il en est donc le lieu fondamental. Selon Ruth Amossy, trois raisons inspirent la confiance envers l'orateur : les arguments raisonnables pour le *logos*, l'honnêteté et la sincérité pour l'*èthos* et la solidarité⁶⁶ pour le *pathos*. Pour ce qui est du *logos*, il est bien construit lorsque celui-ci interpelle la sagesse et l'intelligence. Le mauvais *logos* représente l'étroitesse d'esprit. Du côté de l'*èthos*, le bon signifie le courage et la justice alors que le mauvais est imprégné d'injustice⁶⁷. La vertu de l'*èthos* est étroitement liée avec les passions; puisque Médée en vit de grandes, il est compréhensible qu'elle se venge de cette situation. Médée se situe dans le bon *logos*, puisqu'elle est intelligente. De plus, son *èthos* est bon car elle est très courageuse dans ses agissements et tout ce qu'elle

⁶⁵ Alain Fouchar, *Aristocratie et démocratie : idéologies et sociétés en Grèce ancienne*, ouvr. cité, p. 255.

⁶⁶ Représente la sympathie de l'orateur envers l'autre. Elle démontre que l'orateur est bien intentionné envers l'auditeur.

⁶⁷ Voir le tableau explicatif. Ruth Amossy (sous la direction de), *Images de soi dans le discours : La construction de l'èthos*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999, p. 37.

fait, elle le fait pour rendre justice à son propre sort. Le chœur représente la cité et il est d'accord avec elle, parce que selon lui, ce qu'elle a subi est incroyablement injuste. Il s'identifie à ce qu'elle vit ou, du moins, il la comprend. Alors, en plus de réussir à persuader les gens qu'elle veut, Médée nous révèle sa condition à travers son *logos*.

Nous voyons que dès le début de la pièce, elle semble toucher son auditoire par son discours. Pendant le prologue, Médée est à l'intérieur de la maison et elle se lamente de la douleur atroce qui l'habite et ses pleurs et ses cris épouvantables font accourir les femmes. Ils réussissent à persuader le chœur et la nourrice qui sont à l'extérieur de la maison. Ainsi, ses discours sont tellement convaincants qu'elles la croient capable de commettre l'irréparable. Au premier épisode⁶⁸, Médée tient un discours juste et réaliste, car elle proteste vivement contre la condition des femmes injustement traitées et soumises à leurs maris.

Comme nous l'avons déjà mentionné, Médée tient un discours « féministe » avant son temps. Lorsqu'elle parle aux femmes de Corinthe, elle essaie de les sensibiliser à leur condition. On a l'impression que Médée nous trace un véritable portrait de la réalité, c'est-à-dire qu'elle préférerait « être en ligne trois fois, le bouclier au flanc, [plutôt que d'enfanter] une seule⁶⁹ ». À la fin de ce grand discours, Médée réussit à émouvoir le chœur en lui disant qu'elle n'a même plus de famille, ni de patrie et qu'elle est outragée. Elle leur explique qu'elle veut se venger et le chœur lui répond : « Je t'obéirai; à bon droit tu

⁶⁸ Euripide, « Médée », *Le Cyclope – Alceste – Médée – Les Héraclides*, texte traduit par Louis Méridier, ouvr. cité, v. 214-266.

⁶⁹ Euripide, « Médée », *Le Cyclope – Alceste – Médée – Les Héraclides*, texte traduit par Louis Méridier, ouvr. cité, v. 251-252.

châtieras ton époux, Médée. Que tu pleures tes infortunes, je n'en suis pas surprise⁷⁰ ». Le chœur est donc du côté de Médée, puisqu'il sait qu'une vengeance est inévitable. Ces femmes savent ce que Médée endure et, comme nous en avons parlé plus tôt, les femmes grecques nourrissent une certaine vengeance lorsqu'elles sont trahies. Comme nous pouvons le lire dans *Silence et fureur : la femme et le mariage en Grèce*, « même l'horrible projet de Médée, puis l'accomplissement de l'infanticide leur inspirent plus de pitié que d'horreur tant elles comprennent bien ce qu'endure la mère criminelle⁷¹ ». Ces femmes comprennent ce que vit Médée, car son malheur est semblable au leur. Elles aussi aspirent à un monde meilleur où la femme jouirait d'un meilleur sort.

Ensuite, Médée a un échange avec le roi Créon. Elle se plaint et pleure devant lui en lui confiant à quel point elle est anéantie de l'exil qu'il lui impose et elle veut savoir pourquoi il lui fait subir ce malheur. Elle s'efforce de le convaincre de la laisser habiter la terre mais en vain. Nous savons toutefois qu'il reviendra sur sa parole et qu'elle pourra rester un jour de plus. En lui accordant cette faveur, Créon pense qu'il est impossible pour Médée d'accomplir quoi que ce soit en si peu de temps, mais c'est tout ce dont elle a besoin.

Par la suite, Médée nous apprend qu'elle a usé d'habileté dans son discours afin de tromper Créon. Elle s'explique au chœur.

Crois-tu donc que cet homme, je l'eusse jamais flatté, sinon pour un profit ou par dessein de ruse? Je ne lui eusse point adressé la parole, je ne l'aurais pas touché de mes mains. Mais il a poussé si loin la sottise que, pouvant paralyser mes plans en me chassant du pays, il me laisse demeurer aujourd'hui. Et en ce

⁷⁰ Euripide, « Médée », *Le Cyclope – Alceste – Médée – Les Héraclides*, texte traduit par Louis Méridier, ouvr. cité, v. 267-269.

⁷¹ Odile Cavalier (sous la direction de), *Silence et fureur : la femme et le mariage en Grèce. Les antiquités grecques du Musée Calvet*, ouvr. cité, p. 361.

jour, de trois de mes ennemis je ferai des cadavres : du père, de la fille, et de mon époux⁷².

Elle nous avoue avoir berné Créon à l'aide de son discours, qu'elle l'a amadoué avec ses paroles. Médée a joué un rôle et a gagné contre le roi grâce à son discours éloquent. Elle va même jusqu'à dire que jamais elle n'aurait courtisé cet homme qui l'oblige à l'exil, ni ne lui aurait adressé la parole, si ce n'eût été de se servir de lui pour réussir ses projets. Tout comme le chœur, Créon est attendri par la regrettable situation de Médée, mais se couvre de ridicule en acceptant sa demande.

Médée fait la rencontre d'Égée, roi d'Athènes, et elle adopte une posture de femme brisée. Il lui demande pourquoi elle a le visage défait et l'air triste et elle lui explique l'outrage qu'elle vit en n'oubliant aucun détail. Le roi d'Athènes est touché, puisque le malheur de Médée lui semble terrible et injuste. Il ne reste pas insensible et lorsqu'elle le supplie de l'accueillir chez lui, il s'en fait un bonheur. De plus, en pleurant son sort et en affirmant à Égée qu'elle connaît les filtres de la fertilité, qu'elle peut lui donner des enfants (son souhait le plus cher), il accepte. En adaptant son discours à Égée, Médée réussit encore une fois à obtenir ce qu'elle désire. Elle lui fait promettre de ne jamais l'abandonner, même dans le cas où ses ennemis, par exemple Créon, voudraient l'arracher à son pays. Elle lui affirme qu'elle est faible et que ses ennemis, quant à eux, ont la prospérité et la puissance royale. Égée accepte cette promesse et invoque les dieux qu'elle désire : « J'en jure par la

⁷² Euripide, « Médée », *Le Cyclope – Alceste – Médée – Les Héraclides*, texte traduit par Louis Méridier, ouvr. cité, v. 367-375.

Terre, par la brillante lumière du Soleil et par tous les dieux : j'observerai ce que tu dis⁷³. »
Par ses paroles habiles et son intelligence, Médée a eu d'Égée ce qu'elle souhaitait.

Toujours dans le but de persuader, Médée s'entretient avec Jason et elle lui dit : « Jason, je te prie de me pardonner mon langage passé [...] »⁷⁴. On devine le jeu de Médée, car il est clair qu'elle recherche plus la vengeance que le pardon. Ses pleurs la font paraître sincère, mais ils ne sont qu'un leurre pour réussir son dessein. Ensuite, en traitant les femmes de méchantes, elle berne Jason, et nous, en tant que public, le savons bien. Elle prend une posture de pitié et elle se met du côté de Jason pour qu'il la croie. Elle fait porter des présents à la princesse et elle affirme : « Ce ne sont pas présents à dédaigner qu'elle recevra⁷⁵ ». Son discours est très sarcastique, puisqu'elle sait que la parure est empoisonnée et que la princesse en mourra. Ses paroles semblent annoncer le contraire de ce qui va se passer. Malgré le fait que Jason soit son époux et qu'il est censé la connaître, il ne se laisse pas influencer par ce que dit Médée, alors qu'elle exprime clairement que c'est un cadeau funeste que Créuse recevra par les mains de ses enfants. Médée se sert donc de son discours persuasif et elle s'adapte aux gens à qui elle parle pour triompher dans tout ce qu'elle désire.

Le théâtre a servi à éduquer le peuple de la cité, nous l'avons précédemment soulevé.

Pour les Grecs de la Grèce ancienne, le théâtre est œuvre d'éducation :

⁷³ Euripide, « Médée », *Le Cyclope – Alceste – Médée – Les Héraclides*, texte traduit par Louis Méridier, ouvr. cité, v. 752-753.

⁷⁴ Euripide, « Médée », *Le Cyclope – Alceste – Médée – Les Héraclides*, texte traduit par Louis Méridier, ouvr. cité, v. 869-870.

⁷⁵ Euripide, « Médée », *Le Cyclope – Alceste – Médée – Les Héraclides*, texte traduit par Louis Méridier, ouvr. cité, v. 958.

Les tragédies grecques étaient destinées aux citoyens athéniens; non pas à un public particulier d'amateurs de théâtre, mais à tout le corps civique de la cité la plus puissante de cet univers-là. Car c'est ce qu'était Athènes à l'époque d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide, au V^e siècle avant Jésus-Christ⁷⁶.

Les citoyens qui assistaient au théâtre n'étaient pas seulement spectateurs, mais aussi citoyens. Les tragiques s'inscrivaient ainsi dans la tradition de la pensée politique grecque. La tragédie était le seul genre littéraire de l'époque qui permettait de savoir « ce qui occupait, ce qui tourmentait même les citoyens⁷⁷ ». Les gens s'associaient au théâtre, car il leur montrait les réalités de la vie quotidienne. D'ailleurs, au temps d'Euripide, l'intérêt était porté sur l'œuvre elle-même, elle constituait « un équilibre, un contrepoids nécessaire à tant de choses qui arrivent aux Athéniens dans le quotidien de la vie, en particulier dans la politique, dans le monde, mais aussi – fait non moins important – en eux-mêmes⁷⁸ ». Certains problèmes ne pouvaient d'ailleurs être discutés publiquement qu'à travers la tragédie.

Il est important de mentionner que la plus grande partie du corps civique athénien assistait à ces Grandes Dionysies. Les gens se considéraient en tant que communauté qui célèbre une solennité religieuse. Le théâtre leur permettait de suivre la coutume et de se couronner la tête ainsi que de se vêtir en habits de fête. Les tragédies captivaient les spectateurs. Le théâtre où se déroulaient les Grandes Dionysies permettait le rassemblement de beaucoup de personnes et plusieurs témoignages confirment qu'il attirait les foules. Christian Meir nous en parle :

⁷⁶ Christian Meir, *De la tragédie grecque comme art politique*, ouvr. cité, p. 7.

⁷⁷ Christian Meir, *De la tragédie grecque comme art politique*, ouvr. cité, p. 13.

⁷⁸ Christian Meir, *De la tragédie grecque comme art politique*, ouvr. cité, p. 81.

Il n'est pas du tout exclu qu'à côté des citoyens et des étrangers, des femmes aient aussi fait partie de l'assistance, éventuellement à des places séparées [...] Peut-être les spectateurs étaient-ils entassés les uns sur les autres, peut-être les gradins supérieurs étaient-ils destinés avant tout aux non-citoyens et aux femmes⁷⁹.

Le théâtre des Grandes Dionysies était construit de façon à accueillir entre 14 000 et 17 000 spectateurs. Les première et dernière rangées étaient très éloignées, nous pouvons donc en déduire que le spectacle n'était pas audible pour tous. Néanmoins, une très grande partie du corps civique athénien pouvait entendre la tragédie. Écouter était une de leurs passions. Alors, si les femmes étaient présentes au théâtre, la pièce *Médée* en a certainement fait réfléchir plusieurs d'entre elles. De leur côté, les hommes ont dû être secoués, nous en avons d'ailleurs parlé plus tôt, par le discours d'une femme qui dénonce la condition des femmes dans la société et qui crie vengeance contre un mari qui l'a abandonnée au profit d'une autre. Cette pièce est « avant-gardiste », puisqu'elle exprime des idées « féministes ». Il est important de rappeler que cet aspect de la pièce d'Euripide trouble l'ordre établi de la cité, puisque le « féminisme » est très novateur. Cette façon qu'a Médée de parler aux gens et d'obtenir tout ce qu'elle souhaite est « révolutionnaire ». Même si plusieurs de ses comportements sont négatifs et qu'elle est une magicienne, cette femme est humaine malgré tout. Cette double nature caractérise sa dimension proprement tragique et ira jusqu'à éveiller la pitié chez le spectateur⁸⁰.

⁷⁹ Christian Meir, *De la tragédie grecque comme art politique*, ouvr. cité, p. 79-80.

⁸⁰ Sur ce point, Decharme nous donne son avis : « [La] passion de Médée dépasse la mesure commune : elle ne frappe pas Jason, elle met une sorte de raffinement de cruauté à le laisser vivre, parce qu'elle se réserve de le faire souffrir dans tout ce qu'il a de cher, en tuant sa nouvelle épouse et en tuant ses enfants. Elle-même, après cela, ne songe point à mourir, comme on le souhaiterait. Elle veut vivre, pour voir les effets de sa vengeance. [...] et le Soleil, son aïeul, lui prête fort à propos, un char ailé, qui lui permet d'échapper à toute

Dans cette pièce, Médée revendique sa couche, elle venge son honneur. Pendant son monologue du cinquième épisode⁸¹, elle atteint le paroxysme de la démesure en passant d'un état à un autre, d'un sentiment à un autre et d'une femme à une autre. Cette princesse, et magicienne à la fois, est avant tout une femme et elle exprime toutes les douleurs d'une femme humiliée. Cette force irrationnelle qui la contrôle est plus puissante que la raison; c'est la passion qui l'emporte. Euripide nous présente une héroïne qui réalise ce que ses passions lui dictent. Comme l'a remarqué Jacqueline DeRomilly dans *La tragédie grecque*, « les passions entraînent, dans le théâtre d'Euripide, toutes sortes de violence dues au désir de rendre coup pour coup, de faire souffrir parce que l'on souffre⁸². » Médée revendique sa situation et elle le fait en se vengeant violemment, non seulement par des gestes, mais aussi en paroles. Elle fait souffrir Jason parce qu'elle-même souffre et elle veut lui faire subir tous les malheurs qu'elle a vécus. Encore une fois, on comprend qu'Euripide a été inspiré par les femmes de l'époque. Les âmes qui sont emportées dans des directions contraires et qui sont tourmentées – comme Médée qui oscille et ne sait plus quoi faire – sont une nouveauté littéraire de la part d'Euripide. Il nous montre des personnages qui hésitent, qui vivent des revirements brusques et qui obéissent aux diverses impulsions de leurs sentiments. Ils agissent en fonction de leurs peurs et de leurs désirs :

poursuite, contrairement au sentiment public. Il semble, en effet, qu'à ce moment les spectateurs dussent éprouver une sorte de désappointement, que leur sens moral dut se révolter à la vue de cette femme qui, après avoir mis les intérêts de sa vengeance au-dessus de l'instinct de sa maternité, chargée des dernières atrocités, continue de vivre et vit impunie. [...] ». Paul Decharme, *Euripide et l'esprit de son théâtre*, ouvr. cité, p. 247-248. Pour Decharme, il est clair que *Médée* a dérangé les spectateurs. En revanche, même si pour lui, par sa condition, Médée est presque en dehors de la nature humaine, elle demeure une femme, malgré tout. De plus, elle réussit sa vengeance, fait non moins important à cette époque où les femmes acceptent difficilement d'être trahies.

⁸¹ Euripide, « Médée », *Le Cyclope – Alceste – Médée – Les Héraclides*, texte traduit par Louis Méridier, ouvr. cité, v. 1021-1080.

⁸² Jacqueline DeRomilly, *La tragédie grecque*, Paris, Presses Universitaires de France, 3^e éd. revue, 1982, p. 128.

Or l'on sait qu'ici encore Euripide choqua les habitudes du temps. Ces revirements intérieurs, qui devaient prendre une telle importance dans toute la psychologie et la littérature modernes [...] paraissaient aux Grecs du V^e et du IV^e siècles un manque de logique et de cohérence⁸³.

Bien sûr, les revirements psychologiques vécus par Médée sont considérés comme nouveaux pour cette époque. Pour les Grecs, cette façon d'agir était incohérente et ils ont été choqués, puisque leurs habitudes étaient menacées. Nous pouvons affirmer que *Médée* a heurté le public grec, car elle remettait en question ses certitudes.

À l'époque d'Euripide, nous en avons déjà parlé, la tragédie était nécessaire aux citoyens. Elle leur servait de repère dans la vie de tous les jours, ainsi que dans la politique. Les Grecs comprenaient énormément de choses grâce à la tragédie, car elle suscitait la réflexion et la discussion. Ainsi, la tragédie pouvait servir à « insérer dans des connexions plus vastes les questions et les besoins qui naissent de la politique, contribuant du même coup à adapter les représentations collectives⁸⁴ ». À cette époque, les Athéniens souhaitaient fermement que toute chose ait un sens. La tragédie a ainsi réussi à renouveler sans cesse ce « crédit de sens ».

Il s'agit de cette réserve (ou cette avance) qui crédite le monde d'un sens, et permet de rapporter ce que l'on fait et ce que l'on vit à des structures porteuses d'un sens universel : cette ferme espérance que tout ait un sens libère l'énergie questionneuse nécessaire à sa réalisation; elle permet la franchise du questionnement (ou, pour le dire autrement : elle empêche que la résignation, le haussement d'épaules qui renonce, deviennent la règle). À une époque où tant de choses étaient nouvelles, où l'ordre était si aventuré (et dépendait si directement de l'ensemble des citoyens), où les succès étaient vertigineux, les questions qui portent sur le sens et le fondement des choses, et sur leur

⁸³ Jacqueline DeRomilly, *La tragédie grecque*, ouvr. cité, p. 133.

⁸⁴ Christian Meir, *De la tragédie grecque comme art politique*, ouvr. cité, p. 264.

ordonnance, ont vraisemblablement été urgentes – autant que les réponses : régénération du crédit de sens (ainsi que des présupposés éthiques de la politique). En outre, il n'était pas facile de délimiter les questions; ainsi dans la masse des choses dont il fallait discuter, le rapport entre les sexes ne pouvait manquer de prendre, lui aussi, de l'importance [...] L'horizon de la vie était devenu très vaste. [...] La tragédie s'est heurtée aux questions les plus essentielles; constamment, elle a dû mettre en équilibre la totalité, ou des parties essentielles, de l'ordre universel, donc se trouver soumise aux tensions les plus violentes – auxquelles elle a su résister de façon tout à fait remarquable⁸⁵.

Médée a heurté les représentations des gens, parce qu'elle est apparue à un moment où il était nécessaire que la représentation de la femme change ou, du moins, soit questionnée. Avec toutes les nouvelles réflexions que la pièce a apportées, *Médée* a su éveiller plusieurs interrogations et elle a certainement soulevé des questions. Elle a permis aux Grecs de se pencher sur leur façon de voir la vie et de se la représenter.

Le fait que la pièce remette en cause les habitudes des gens de l'époque est dû à l'évolution de la Grèce qui s'est faite à la faveur de deux différentes structures sociales. Dans toutes les cultures, dont l'Antiquité grecque, l'éducation morale passait principalement par la lecture d'histoires. Comme le mentionne Alasdair MacIntyre, « [chaque] culture a bien sûr des histoires qui lui sont propres. Mais chacune de ces cultures, grecques ou chrétiennes, possède aussi une réserve d'histoires qui renvoient à son âge héroïque révolu⁸⁶. » À Athènes, on pense notamment aux poèmes homériques qui étaient récités dans des cérémonies publiques. Ces poèmes avaient été composés autour du VII^e siècle av. J.-C., mais font référence à des temps beaucoup plus éloignés :

⁸⁵ Christian Meir, *De la tragédie grecque comme art politique*, ouvr. cité, p. 264-265.

⁸⁶ Alasdair MacIntyre, *Après la vertu. Étude de théorie morale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981, p. 119.

[Ces] récits étaient la mémoire, adéquate ou non, des sociétés où ils furent finalement transcrits. Ils servaient en outre d'arrière-plan moral au débat contemporain dans les sociétés classiques, exposés d'un ordre moral désormais (en partie) transcendé, dont les croyances et les concepts avaient encore une influence, mais qui offraient aussi un contraste éclairant avec le présent. Il est donc nécessaire de comprendre cette société héroïque, qu'elle ait existé ou non, afin de comprendre la société classique et ses descendantes⁸⁷.

Dans cette société, les valeurs fondamentales sont prédéterminées et chacun a un rôle, un statut bien défini au sein d'un système de rôles. D'un homme, on attend des actions. Dans la société héroïque, un homme est ce qu'il fait. C'est donc dire que, lorsqu'on juge un homme, on juge ses actions. Le soi humain n'existait pas et on ne pouvait juger les valeurs. À cette époque, l'étranger est le seul concept d'extériorité qui existe. L'âge héroïque possède une structure qui empêche le questionnement de différentes valeurs véhiculées au sein de la société. En fait, on ne se demande pas si ce que l'on fait ou ce que l'on dit est convenable et s'il est possible de faire quelque chose d'encore meilleur pour soi, pour les autres ou pour la cité. Ce questionnement n'existe pas dans la société héroïque. On se contente de faire ce qui a toujours été fait, sans penser qu'on pourrait trouver mieux et ainsi, vivre mieux. La société héroïque ne permettait, d'aucune manière, de prendre ses distances vis-à-vis des valeurs qui étaient véhiculées ni de les juger.

Il y a donc l'opposition la plus nette entre le soi émotiviste de la modernité et le soi de l'âge héroïque. Il manque à celui-ci ce que certains moralistes modernes voient comme la caractéristique essentielle du soi humain : la capacité de se détacher d'un point de vue particulier, de prendre du recul, d'envisager et de juger ce point de vue de l'extérieur. Dans la société héroïque, il n'y a pas d'« extérieur » à part celui de l'étranger. L'homme qui voudrait se dégager de la position qu'il occupe voudrait se faire disparaître⁸⁸.

⁸⁷ Alasdair MacIntyre, *Après la vertu. Étude de théorie morale*, ouvr. cité, p. 119-120.

⁸⁸ Alasdair MacIntyre, *Après la vertu. Étude de théorie morale*, ouvr. cité, p. 124.

En effet, il y a des règles précises qui expliquent tout ce qu'un homme doit faire et tout ce qui est dû à autrui. Les gens de la société héroïque ont donc une façon d'agir qui est la même pour tout le monde. Ils ne doutent pas que la réalité qu'ils se représentent puisse être différente de ce qu'ils pensent. Voilà une opposition très claire avec la société athénienne.

Les sociétés héroïques, telles que les représentent les poèmes homériques [...], n'ont peut-être jamais existé; mais la foi en leur existence était cruciale pour ces sociétés classiques et chrétiennes qui pensaient avoir émergé des conflits de la société héroïque et se définissaient partiellement en fonction de cette émergence⁸⁹.

Effectivement, les Grecs du temps d'Euripide ont pris de la distance et ont analysé leurs valeurs. Un changement s'est produit grâce au regard vers l'extérieur, l'extérieur n'étant pas seulement les étrangers, mais aussi les structures de la communauté.

Pour l'homme homérique, il est impossible de faire appel à des critères extérieurs à ceux qui s'incarnent dans les structures de sa communauté; pour l'homme athénien, la situation est plus complexe. Sa conception des vertus lui fournit des critères par lesquels il peut remettre en question la vie de sa propre communauté et se demander si telle pratique ou politique est juste. [...] La cité sert de gardien, de parent, de professeur, même si ce qu'elle enseigne peut mener à mettre en cause tel ou tel aspect de sa vie⁹⁰.

Avec *Médée*, Euripide fait vivre cette situation aux gens de la cité. Il présente une héroïne qui exécute tous les gestes contraires à ce qui est bien pour la société, les gens sont donc perturbés. Ainsi, il leur permet de juger leurs valeurs et la façon de voir les femmes et de se les représenter. Médée incarne une femme barbare qui dit tout ce qu'elle pense et qui

⁸⁹ Alasdair MacIntyre, *Après la vertu. Étude de théorie morale*, ouvr. cité, p. 129.

⁹⁰ Alasdair MacIntyre, *Après la vertu. Étude de théorie morale*, ouvr. cité, p. 131.

réussit à obtenir tout ce qu'elle veut. Alors, il est clair que les gens de la société de l'époque d'Euripide ont été obligés de réfléchir à certains aspects de leur vie pour valider si ce qu'ils faisaient était la seule et unique chose intéressante et possible à faire.

Médée vient bouleverser la société, car au moment de la représentation de la pièce, les spectateurs qui sont présents assistent à un renversement des valeurs traditionnelles et sont placés devant une situation où une femme peut faire tout ce dont Médée est capable. C'est ainsi qu'ils prennent conscience de la possibilité qu'une femme puisse être aussi, sinon plus puissante qu'un homme.

Le fait que cette pièce aille à l'encontre de l'ordre établi dans la cité est probablement la raison pour laquelle Euripide s'est classé dernier lors du concours des Grandes Dionysies avec *Médée* en 431 av. J.-C. Il aurait certainement voulu susciter la sympathie des spectateurs envers sa pièce, mais ce n'est pas ce qui est arrivé. Le succès de *Médée* fut mitigé. Cette pièce ne semblait pas correspondre aux attentes du peuple grec. Son « échec » peut être expliqué par le fait que Médée souhaitait plus que tout obtenir l'égalité entre les hommes et les femmes. « De tels raisonnements », comme le mentionne Fouchard, « allaient à l'encontre de l'ordre dans la cité et de l'obéissance aux lois⁹¹. » Avec cette pièce, on laissait entendre aux gens que ce qu'ils pensaient être juste était en fait injuste, que ce qui semblait être bien était plutôt mal et que ce qui leur apparaissait beau était laid. Cette révolte contre le juste, tel qu'il était fixé par la cité, semblait déranger les citoyens. C'était comme dire aux Grecs que tout ce qui faisait partie de leurs croyances, de leur culture, de leur façon de penser et d'agir était faux. On remettait en cause les bases de ce

⁹¹ Alain Fouchard, *Aristocratie et démocratie : idéologies et sociétés en Grèce ancienne*, ouvr. cité, p. 416.

qui les constituait. Bien sûr, ces gens faisaient partie de la société athénienne et ils pouvaient remettre en question des critères déjà établis, mais des idées ne se changent pas si rapidement. Il est donc compréhensible que la tragédie d'Euripide ait été mal reçue par les Grecs au moment de sa représentation. L'art crée une certaine réalité, puisqu'elle la décrit et la critique.

Finalement, nous pouvons dire que *Médée* va à l'encontre des normes établies par la cité. Cette pièce met en scène une héroïne qui vit une situation semblable à celle des femmes de l'époque, c'est-à-dire qu'elle est injustement traitée à cause de sa condition. Le fait d'être une femme, en plus d'être une barbare, aurait dû empêcher Médée d'obtenir ce qu'elle voulait, puisque la cité grecque du V^e siècle av. J.-C. permettait seulement aux véritables citoyens, c'est-à-dire les hommes grecs, de jouir de la liberté d'expression. En revanche, puisque Médée s'exprimait comme si elle était un *vrai* citoyen et qu'en plus, elle obtenait tout ce qu'elle désirait, elle s'opposait aux normes de la cité. Elle représente une femme qui est placée à rang égal, voire supérieur, du citoyen – chose inacceptable, même impensable en Grèce ancienne. Selon la tradition grecque, l'*hybris* est dénoncé, voire condamné, et peut conduire à la destruction d'une cité ou d'un homme, et Médée en est remplie. Aussi, elle a une éloquence qui persuade n'importe qui. Médée souhaite l'égalité entre les hommes et les femmes; elle adopte un discours plutôt novateur. Voilà une pièce qui ouvre le chemin au « féminisme ». Le fait que la tragédie d'Euripide n'ait pas été bien reçue prouve qu'elle a déstabilisé les gens. Nous pouvons suggérer que cette pièce va à l'encontre des normes établies par la société du V^e siècle av. J.-C. Avec *Médée*, Euripide fait un commentaire politique, puisqu'elle apparaît comme une lecture subversive du

monde politique ou de la société de la Grèce ancienne. Les représentations morales et sociales admises par l'opinion publique en sont bouleversées.

CHAPITRE II

Médée, de Sénèque

Si Euripide s'est servi de l'histoire de Médée pour dénoncer l'injustice faite aux femmes, Sénèque l'utilise pour dresser un portrait assez réaliste de la Rome impériale de l'époque. Lui aussi se sert de Médée, mais cette fois-ci pour révéler la violence excessive qui caractérisait le pouvoir romain au I^{er} siècle apr. J.-C. Dans la pièce, le personnage de Médée est à l'image de ce que représentaient ces *monstres* – des empereurs tels que Tibère, Caligula, Claude ou Néron – dans la Rome antique, à la période de Sénèque. En plus de nous faire réfléchir sur l'humain et l'inhumain, l'œuvre de Sénèque nous permet de se livrer à une réflexion sur la femme⁹², sur les traumatismes de l'âme et sur les catastrophes de cette époque.

[Cette] mère patrie qui depuis longtemps tue ses enfants : les allusions, dans *Médée*, aux catastrophes de l'époque ne manquent pas, des femmes monstrueuses (Messaline, Agrippine...) aux souverains furieux (Caligula, et surtout Néron, l'élève de Sénèque, amoureux-fou de théâtre et spectateur de sa propre tragédie). *Médée*, allégorie de la Rome impériale [...]⁹³

⁹² La pièce nous permet de réfléchir à la représentation de la femme à cette époque, sous l'Empire romain. On pense notamment à des femmes comme Messaline ou à Agrippine, qui ont joué un rôle important

⁹³ Emmanuel Caquet, *Leçon littéraire sur Médée de Sénèque*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Major », 1997, p. 2.

Médée de Sénèque est la représentation du pouvoir absolu, de l'impérialisme romain et elle engendre le discours de la violence. Dans la tragédie de Sénèque, nous assistons à la dénonciation de la violence sous toutes ses formes.

Sénèque a vécu au I^{er} siècle de notre ère à Rome; on ignore la date exacte de sa naissance, mais on la situe autour de l'an quatre. Sénèque, fils de Sénèque le Rhéteur, est né en Espagne et a été élevé à Rome. Ce grand homme a eu un parcours de vie assez mouvementé, qui lui a permis d'évoluer dans l'univers politique de la Rome antique, et être un témoin de la violence qui avait cours à cette époque.

Dans sa jeunesse, il fut d'abord pythagoricien et, pendant ses études, il reçut les enseignements de la philosophie stoïcienne, de laquelle il devint un adepte. Après ses études, il suivit le parcours normal d'un fils de l'aristocratie romaine traditionaliste en devenant sénateur. En plus d'être un moraliste stoïcien, il fut un politique habile et un dramaturge prodigieux.

En 41 apr. J.-C., sous le règne de l'empereur Claude, il fut exilé en Corse après avoir été condamné par l'impératrice Messaline pour adultère avec la nièce de l'empereur. En 49, lors de la mort de Messaline et du mariage de Claude avec Agrippine, la nouvelle femme de l'empereur le rappela à Rome pour devenir le précepteur de son jeune fils Domitius, futur Néron. À partir de cette période, Sénèque devint tout-puissant dans la cité romaine, puisqu'il fut le ministre du nouvel empereur. Au I^{er} siècle apr. J.-C., il était considéré comme un des hommes les plus riches et les plus puissants. Malgré cela, il fut poussé au suicide, en 65 de notre ère, sur l'ordre de Néron.

Son parcours de vie nous permet de comprendre plusieurs éléments de l'écriture de *Médée*. Ce cheminement justifie, en partie, les raisons qui ont pu pousser Sénèque à écrire une pièce reflétant la violence dans la société romaine antique. Il a touché à différents domaines, a vécu directement avec les empereurs les plus monstrueux de son temps, a fréquenté des femmes terriblement violentes, a été sénateur et consul, de sorte que nous pouvons dire qu'il était très familier avec la vie politique de son époque. Cela dit, il est compréhensible qu'il ait écrit une pièce à l'image de la société et qu'il se soit servi de *Médée* pour faire un discours politique, notamment sur la violence présente à Rome. Il a exprimé, à travers le personnage de Médée, ce qu'elle représentait dans la réalité quotidienne. Elle était utilisée autant par les empereurs que par les femmes qui faisaient partie de sa vie et ces différentes réalités lui ont permis de l'illustrer.

Les écrits de Sénèque ne sont pas datés précisément. On ignore donc l'année de l'écriture de *Médée*. En revanche, on estime qu'elle a été écrite sous le règne de Néron, vers 63 ou 64 apr. J.-C.⁹⁴ Et, « [selon] le témoignage de Tacite, au moment de son déclin (à partir de 62 donc) les ennemis de Sénèque l'accusaient d'écrire en vers plus fréquemment depuis que Néron en avait pris le goût⁹⁵ ». On voit donc, dans l'intention de l'auteur, une façon de reconquérir son Prince, car l'année 59 avait marqué la fin des « cinq belles années du règne ». Après cette date, puisque Sénèque va mener un combat en retraite, on présume qu'il « ait écrit des tragédies pour plaire à Néron⁹⁶ ». Sans pour autant négliger cette hypothèse, on peut aussi voir, au contraire, « l'entreprise d'un homme usé et aigri, qui sent

⁹⁴ Voir, à ce sujet, la thèse d'André Archellaschi, *Médée dans le théâtre latin : d'Ennius à Sénèque*, ouvr. cité, p. 329 à 345, qui se base, en outre, sur les arguments de Pierre Grimal.

⁹⁵ André Archellaschi, *Médée dans le théâtre latin : d'Ennius à Sénèque*, ouvr. cité, p. 336.

⁹⁶ André Archellaschi, *Médée dans le théâtre latin : d'Ennius à Sénèque*, ouvr. cité, p. 337.

sa disgrâce prochaine et s'élève, dans un discours allégorique, contre une monarchie sanguinaire et impie⁹⁷ ». En outre, depuis la mort d'Agrippine, en 59, « rien n'était plus pareil pour Sénèque : Néron s'était révélé capable de crimes. » Comme le soutient Pierre Grimal, « [il] n'était plus possible de le présenter comme le plus "innocent", le plus "clément" des princes. Le servir revenait à se faire son complice⁹⁸ ». Ou bien, « peut-on retrouver à travers Médée la haine qu'a pu éprouver le philosophe pour des femmes aussi scandaleuses que Messaline ou Agrippine⁹⁹ »? Plusieurs hypothèses nous permettent d'étudier *Médée* de Sénèque, mais une chose est certaine, cette pièce s'inscrit dans une démarche moraliste et elle jette un regard critique sur la situation politique de son époque¹⁰⁰.

À Rome, à partir du I^{er} siècle av. J.-C., de véritables bouleversements surviennent. En effet, le système politique de l'époque vit une grande crise.

La République a succombé sous le poids de ses victoires. Ses possessions démesurées, sa citoyenneté sans cesse recherchée et, finalement, sans cesse concédée, firent voler en morceaux la constitution trop étriquée de la Cité-État. Secoué de spasmes, où quelques éclats de grandeur se mêlent à beaucoup d'aveuglement, et quelques élans généreux à trop d'égoïsmes, le gouvernement de la liberté s'effondra. Le régime qui survint vers 30 av. J.-C. n'eut rien à détruire. Jamais révolution ne fut plus silencieuse : la place était vacante. Révolution alors? Oui. Le nouveau pouvoir eut beau porter le grand deuil de la République, par sa nature il était bien monarchique¹⁰¹.

⁹⁷ Emmanuel Caquet, *Leçon littéraire sur Médée de Sénèque*, ouvr. cité, p. 68.

⁹⁸ Pierre Grimal, *Sénèque*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », n° 1950, 1981, p. 71.

⁹⁹ Emmanuel Caquet, *Leçon littéraire sur Médée de Sénèque*, ouvr. cité, p. 68.

¹⁰⁰ Bien sûr, il est évident que le langage du stoïcisme, si cher à Sénèque, fait partie de la réalité de l'auteur et que celui-ci a voulu le transmettre à l'aide de Médée. En revanche, ce chapitre n'abordera pas la pièce à la lumière de cette doctrine, mais il est pertinent de mentionner que dans un autre exposé, il serait possible de l'envisager selon cette approche.

¹⁰¹ Michel Humbert, *Institutions politiques et sociales de l'Antiquité*, Paris, Les Éditions Dalloz, coll. « Précis Dalloz, Droit public – science politique », 6^e édition, 1997, p. 267.

La période qui s'étend de 130 à 30 av. J.-C. peut être appelée un siècle de crises – politiquement parlant – puisque l'État républicain s'en va vers le déclin et vit un effondrement progressif. Le régime politique de Rome avait besoin d'être modifié, car la cité, devenue une grande puissance, vivait des difficultés de tous ordres et devait réduire la misère du peuple en plus de résoudre l'antagonisme des groupes sociaux. Pendant ce siècle de crises, on cherche des solutions aux problèmes économiques, sociaux et politiques, mais sans succès.

Quelques années avant la naissance de Sénèque, vers 27 av. J.-C., la République laisse place à l'Empire lorsque Octavien, qui plus tard sera appelé Auguste, prend le pouvoir. Il devient empereur et, dans la conception proposée de son principat, il reste un magistrat de la tradition républicaine en partageant le gouvernement de l'empire avec le sénat. C'est surtout le règne de Tibère (de 14 à 37 apr. J.-C.) qui marque le début de l'Empire. Par la suite vient le règne des empereurs les plus brutaux de l'histoire romaine : Caligula (de 37 à 41 apr. J.-C.), Claude (de 41 à 54 apr. J.-C.) et finalement Néron (de 54 à 68 apr. J.-C.). Pendant cette période, où l'affirmation monarchique des Julio-Claudiens est bien présente, l'empereur est la source de l'autorité et l'Empire est l'expression de cette autorité. Ainsi, le pouvoir personnel de l'empereur prend la place de la liberté du peuple; c'est la monarchie qui s'installe. C'est l'empereur qui décide de la guerre, qui négocie les traités. Bien entendu, il nomme ses fonctionnaires et il est considéré comme le chef de la religion romaine. L'empereur exerce un puissant pouvoir dans la cité romaine. En fait,

l'*imperium*¹⁰² permet à son détenteur d'exercer l'autorité suprême dans tous les domaines : civil, militaire et judiciaire. L'empereur a un pouvoir supérieur.

Les historiens romains nous ont tracé de terribles portraits de ceux qu'on a appelés les « monstres couronnés ». Ceux-ci ont souvent été saisis par la démesure, certains plus grandement que d'autres, mais tous les empereurs de la période des Julio-Claudiens ont gouverné en tyrans dans le meurtre et la débauche – surtout Caligula, à qui on attribue un caractère sanguinaire, et Néron qui a été un souverain despotique. La violence faisait partie de leur vie et de leur façon de gouverner.

En réponse à la dérive tyrannique du principat, de nombreuses conjurations se nouèrent contre les empereurs : projets de coups d'État militaires ou simplement tentatives d'assassinat du détenteur du pouvoir ; si beaucoup de ces conjurations furent découvertes et se terminèrent par des exécutions et des suicides, certaines aboutirent à la mort du tyran exécré et l'une d'elles, plus complexe, un faisceau de conspirations à but différents (sic), amena le suicide de Néron, dernier empereur Julio-Claudien [...]¹⁰³

Les empereurs n'étaient probablement pas très appréciés, puisque les gens conspiraient contre eux. Que des gens complotent contre les empereurs et leur système politique nous prouve que le peuple était insatisfait et en désaccord avec leur façon de gouverner. Leur mode de vie tyrannique et brutal, leur façon de faire, ne plaisaient pas à la société romaine. Parallèlement aux empereurs, Médée se comporte d'une façon monstrueuse, emportée par la démesure. Cette femme, qui a un caractère sanguinaire, agit en véritable tyran. À travers

¹⁰² Ce concept a été introduit par Auguste et il constitue un pouvoir souverain au sens primitif, dont les composantes monarchiques sont évidentes.

¹⁰³ Marie-Pierre Arnaud-Lindet, *Histoire et politique à Rome. Les historiens romains – III^e s. av. J.-C. – V^e s. apr. J.-C.*, Paris, Bréal, coll. « Agora », 2001, p. 211.

elle, l'auteur nous dresse un portrait réaliste de la violence exercée par Tibère, Claude, Caligula et Néron.

Les empereurs romains représentent le point d'ancrage de ce chapitre, car, selon moi, la violence constitue la toile de fond de la pièce. Il est clair que la *Médée* de l'époque d'Euripide n'est pas si effrayante que celle de Sénèque. En effet, la pièce romaine est poussée encore plus à l'extrême, puisque les gestes exécutés par Médée sont calqués sur ceux des empereurs. Sénèque a vécu très près de la politique, il a donc créé une Médée à l'image des empereurs de son temps. Tout comme eux, Médée agit comme si elle était un monstre, sans pitié.

Il est possible de croire que les Romains de l'époque du I^{er} siècle apr. J.-C. ressentaient une aversion pour les tyrans monstrueux et furieux. La plupart des princes qui ont gouverné à Rome pendant cette époque ont été extravagants, fous ou tout simplement incompetents. Pendant la vie de Sénèque, quatre empereurs importants ont marqué Rome dont Tibère (14-37 apr. J.-C.). Suétone nous rapporte que sa nature cruelle et sans pitié s'est révélée dès son enfance. En revanche, sa cruauté s'est manifestée encore plus clairement en tant qu'empereur. Il a commis une foule d'actions cruelles et atroces, comme déchirer le visage d'un pêcheur avec la langouste que celui-ci avait pêché, ou punir de mort un soldat qui avait volé un paon dans un verger. Par la suite, sa cruauté atteignit son paroxysme; sa barbarie fut à son comble.

Il n'y eut pas de jour, même réservé par la religion, où l'on fit trêve aux supplices ; certaines exécutions eurent lieu le premier jour de l'année. Bien des gens furent accusés et condamnés avec leurs enfants, et même par leurs enfants. On interdit le deuil aux parents des condamnés à mort. [...] Comme l'usage interdisait d'étrangler les vierges, de toutes jeunes filles furent violées par le

bourreau, avant d'être étranglées. On forçait à vivre ceux qui voulaient mourir, car Tibère considérait la mort comme une peine si légère, qu'en apprenant le suicide d'un accusé, nommé Carnulus, il s'écria : « Carnulus m'a échappé. »¹⁰⁴

Tibère a infligé des tortures et des supplices à tous : même les simples suspects étaient condamnés à mort. L'annonce de sa mort a réjoui le peuple. « À la première nouvelle de sa mort », nous raconte Suétone dans *Vies des douze Césars*, « le peuple fut pris d'une telle allégresse, que les gens se mirent à courir de tous côtés [...] La haine en fut redoublée, car il sembla que la férocité du tyran se faisait encore sentir même après sa mort¹⁰⁵. » Tibère fut un empereur haï pour sa violence extrême et ses massacres.

Le règne de Caligula suit celui de Tibère et dure de 37 à 41. Aux dires des sources antiques, cet empereur était un véritable fou. D'abord, il rêvait de voir son cheval nommé « consul » et il entretenait des relations incestueuses avec ses sœurs. Caligula est même allé jusqu'à épouser sa sœur Drusilla et à la faire momifier après sa mort. En plus de toutes ces folies, il se considérait au-dessus de tout et se prenait pour un véritable dieu, « d'une nature supérieure à celle des hommes, participant d'une destinée meilleure et divine¹⁰⁶ ». Selon Caligula, rien ni personne ne pouvait être meilleur ou plus fort que lui, il était intouchable et tout-puissant. Sa violence était terrifiante, puisqu'« il [ridiculisait] et [terrorisait] les sénateurs, dont beaucoup [étaient] exécutés ou contraints au suicide pour des motifs

¹⁰⁴ Suétone, *Vies des douze Césars*, traduction et notes de Henri Ailloud, Paris, Les Éditions Gallimard, coll. « Folio classique », n° 640, 1975, p. 206-207.

¹⁰⁵ Suétone, *Vies des douze Césars*, ouvr. cité, p. 215.

¹⁰⁶ Danièle et Yves Roman, *Rome : de la République à l'Empire*, Paris, Ellipses, coll. « L'Antiquité : une histoire », 2000, p. 220.

apparemment futiles [...]»¹⁰⁷ ». L'ambiance était très fébrile, car Caligula était imprévisible.

Une chose est certaine : il était prêt à tout.

[À Ptolémée], après l'avoir fait venir de son royaume, puis accueilli avec honneur, il le fit tout à coup mettre à mort, simplement parce qu'il s'aperçut qu'en entrant dans l'amphithéâtre où lui-même donnait un spectacle, il avait attiré tous les regards par l'éclat de son manteau de pourpre. Toutes les fois qu'il rencontrait des gens portant une belle chevelure, il leur faisait raser la tête par-derrière, pour les enlaidir. [...] Enfin, il n'y eut personne, même de la condition la plus abjecte et du sort le plus humble, dont il n'enviât les avantages¹⁰⁸.

Caligula était un être extrêmement jaloux et il réservait un sort plutôt cruel à ceux qui se mettaient en travers de sa route. Il envoya des friandises empoisonnées aux parents et enfants qui l'avaient désigné comme héritier. La moindre petite chose le faisait paniquer. Finalement, un complot ourdi par des sénateurs, des officiers de la garde prétorienne et des affranchis aboutit à son assassinat en 41 de notre ère.

De 41 à 54 apr. J.-C., Claude règne sur Rome. Bègue et défiguré, il avait un tic de la tête et un problème de salvation. Il n'était pas gracieux du tout, il « était définitivement l'image même du ridicule et celui-ci fut à son comble au moment de son avènement¹⁰⁹ ». Aux dires de Suétone, lorsque Caligula fut tué, ses assassins couraient dans le palais à la recherche d'un roi et ils trouvèrent Claude caché derrière une tenture. Ils le sortirent donc de sa cachette pour le faire empereur. En revanche, Claude était très autoritaire envers le

¹⁰⁷ Yves Perrin et Thomas Bauzou, *De la cité à l'Empire : histoire de Rome*, Paris, Ellipses, coll. « Universités – Histoire », 2^e édition, 2004, p. 241.

¹⁰⁸ Suétone, *Vies des douze Césars*, ouvr. cité, p. 243-244.

¹⁰⁹ Danièle et Yves Roman, *Rome : de la République à l'Empire*, ouvr. cité, p. 222.

sénat et Sénèque dit de lui qu'il fit périr 45 sénateurs, 221 chevaliers et un nombre inconnu de citoyens ordinaires.

Il était d'un naturel féroce et sanguinaire qui se trahissait dans les moindres choses comme dans les grandes. [...] Dans tous les combats de gladiateurs, donnés par lui ou par quelqu'un d'autre, il faisait égorger même ceux qui tombaient par hasard, surtout les rétiaires, pour observer leur visage quand ils expiraient¹¹⁰.

Un peu moins mauvais que ses prédécesseurs, Claude est tout de même considéré comme un empereur sanguinaire. Certaines sources affirment que c'est sa nièce et épouse Agrippine qui le fit empoisonner pour faire accéder au pouvoir son fils Néron.

Dernier empereur de la dynastie des Julio-Claudiens, Néron eut Sénèque comme précepteur dès son plus jeune âge. Néron avait 16 ans lorsqu'il arriva au pouvoir et son règne fut désastreux. Il s'est d'abord voulu un artiste et préféra parfois le jeu de la cithare au gouvernement du monde et donna même plusieurs spectacles. Pour certains, il aurait été l'incendiaire de Rome en 64, cette immense tragédie qui a ravagé les trois quarts de la ville. La légende veut que Néron jouait de la lyre pendant que la ville brûlait. Sénèque reprend plusieurs actes violents dans *Médée*, entre autres lorsque celle-ci incendie le palais de Créon. D'ailleurs, c'est comme si elle dénonçait cet acte terrible et violent qui est attribué à Néron dans la Rome impériale, le 18 juillet 64. Comme le propose Archellaschi, la coïncidence était trop parfaite pour ne pas être voulue.

[...] Sénèque connaissait les intentions secrètes de Néron [et] il est permis de penser que Néron avait prémédité de longue main la disparition de quartiers entiers de Rome. Il nous apparaît comme tout aussi certain que Sénèque ait pu

¹¹⁰ Suétone, *Vies des douze Césars*, ouvr. cité, p. 291-292.

être informé de ces impériales intentions. Quoi qu'il en soit, c'était une miraculeuse coïncidence que cette tragédie qui, composée entre l'automne 63 et la fin du printemps 64, laissait prévoir la catastrophe qui allait dévaster Rome dans le brasier de ses flammes.

En utilisant ce geste, Sénèque dénonce la violence exercée par Néron et met en lumière la réalité de l'époque. Ainsi, la cruauté et la violence de Néron se sont affirmées graduellement. En revanche, c'est après l'assassinat de Claude que parricides et meurtres se sont multipliés. Même si Néron n'était pas l'auteur du crime, il en était du moins le complice. Il ne s'en cachait pas du tout et il avait même pris « l'habitude de citer un proverbe grec célébrant comme un mets divin les cèpes, dont on s'était servi pour empoisonner cet empereur. En tout cas, il prodigua toutes sortes d'outrages à sa mémoire, soit en paroles, soit en actions, lui reprochant tour à tour sa sottise et sa cruauté [...]»¹¹¹. Claude ne fut pas le seul empoisonné. Néron tua son frère par adoption Britannicus au seul motif que ce dernier avait une voix plus agréable que lui. Aussi, il voulut faire mettre à mort sa femme Octavie tout simplement parce qu'elle le dégoûtait. D'autres femmes périrent, dont Poppée qu'il tua « d'un coup de pied, parce que, enceinte et malade, elle l'avait accablé de reproches un soir qu'il revenait tardivement d'une course de chars¹¹² », ainsi que la fille de Claude qu'il fit périr parce qu'elle ne voulait pas l'épouser. Ces femmes ne furent pas les seules à subir la colère de Néron.

Il traita de même les autres personnes qui lui étaient alliées ou apparentées à un degré quelconque; entre autres le jeune Aulus Plautius : il lui fit violence avant de l'envoyer à la mort [...] Informé que son beau-fils Rufrius Crispinus, le fils de Poppée, encore enfant, se donnait dans ses jeux le rôle de général et

¹¹¹ Suétone, *Vies des douze Césars*, ouvr. cité, p. 326.

¹¹² Suétone, *Vies des douze Césars*, ouvr. cité, p. 330.

d'empereur, il chargea ses propres esclaves de le noyer dans la mer, pendant qu'il pêchait¹¹³.

Le caractère de Néron était sadique. Il ligota des chrétiens et les fit brûler. Il offrit la tête de son ex-femme à sa nouvelle épouse, comme elle le lui avait demandé. Il commanda l'assassinat de sa propre mère; après avoir essayé en vain de l'empoisonner par trois fois, il fit sombrer le bateau dans lequel elle était montée, mais elle se sauva en nageant. Finalement, Néron envoya des tueurs pour réussir à se débarrasser d'elle. Il ne voulait pas qu'elle s'immisce dans l'exercice de son pouvoir. Après la mort de sa mère, Néron se disait hanté par son fantôme. Il devint de plus en plus cruel et paranoïaque, sa folie s'aggravait. Il fit même construire un somptueux palais avec l'argent du public. Ce fut une période effrayante. À Rome, une personne sur trois était esclave. Il était le contraire de ce que le sénat espérait de lui. Il alla jusqu'à contraindre au suicide son précepteur Sénèque et il fut traqué par ses propres gardes.

Puisque Néron avait voulu être un acteur, il finit ses jours d'une façon théâtrale. Tel un personnage de tragédie, Néron se trancha la gorge. Aimant le théâtre et recherchant un destin dramatique, il mourut comme un acteur sur scène. « Quel artiste va périr avec moi!¹¹⁴ » sont les dernières paroles de l'empereur, preuve de sa passion pour le théâtre. Il est clair que le règne de Néron en fut un de terreur. En plus d'être égoïste, il était pris de folie, de mégalomanie et il était meurtrier. « Dès sa mort en 68, il devient un personnage anhistorique qui hante la conscience occidentale jusqu'à nos jours (il est l'Antéchrist dont

¹¹³ Suétone, *Vies des douze Césars*, ouvr. cité, p. 330.

¹¹⁴ Suétone, *Vies des douze Césars*, ouvr. cité, p. 342.

l'apparition annoncera la fin du monde dès l'Empire tardif)¹¹⁵ ». Pour la Rome antique, Néron fut un tyran effroyable. Il utilisa une violence extrême dans ses moindres paroles et gestes, une fureur incroyable l'habitait. Comme le mentionne Danièle et Yves Roman dans leur livre *Rome : de la République à l'Empire*, « qu'il ait été ou non l'Antéchrist, Néron apparaissait à plus d'un titre comme un personnage d'une exceptionnelle noirceur¹¹⁶ ».

À la manière des empereurs de l'époque, Médée commet de nombreux crimes atroces et violents. Sa violence est terrifiante, à l'image des empereurs Julio-Claudiens. Elle agit en monstre et tout ce qu'elle dit et fait est pour son seul profit : « Légère est la rancune qui peut faire des calculs et se mettre en embuscade : les grands maux ne peuvent se cacher. J'ai décidé de marcher à l'attaque¹¹⁷ ». Pour elle, la décision d'attaquer est évidente, puisqu'elle doit admettre les douleurs qu'elle vit. On comprend que rien ne peut l'arrêter. De plus, elle a une confiance inébranlable en elle-même et elle n'a besoin de personne d'autre.

La Nourrice

Colchos est loïn; tu ne peux compter nullement sur la fidélité de ton époux et de toutes tes ressources il ne te reste plus rien!

Médée

Il me reste Médée : et en elle tu vois et la mer et la terre et le fer et la flamme et les dieux et la foudre¹¹⁸!

¹¹⁵ Yves Perrin et Thomas Bauzou, *De la cité à l'Empire : histoire de Rome*, ouvr. cité, p. 244.

¹¹⁶ Danièle et Yves Roman, *Rome : de la République à l'Empire*, ouvr. cité, p. 223.

¹¹⁷ Sénèque, « Médée », *Tragédies*, texte de Léon Herrmann, Paris, Les Belles Lettres, Collection des universités de France publiée sous le patronage de l'Association Guillaume Budé, Tome I, 1926, v. 155-156.

¹¹⁸ Sénèque, « Médée », *Tragédies*, ouvr. cité, v. 164-166.

Médée nous montre à quel point elle ne craint personne et n'a besoin d'aucune aide. Elle ne redoute rien et cette image est comparable à celle que Caligula avait de lui-même. Rien ne peut échapper à Médée et elle se sent toute-puissante devant n'importe qui, comme les empereurs de l'époque qui se comportaient comme des dieux. Elle dit clairement qu'il n'y a plus qu'elle; c'est suffisant, puisqu'elle représente le feu, la mer, les dieux, la foudre, etc. La violence extrême qu'elle utilise, en plus d'être macabre et démesurée, est représentative de celle des chefs politiques du I^{er} siècle apr. J.-C.; tout comme eux, elle sera prise d'une fureur, d'une cruauté monstrueuse.

La monstruosité est un élément capital dans cette pièce. D'abord, la tragédie de cette période est destinée au spectacle et elle « permet tout particulièrement de mettre l'*humain* en question, en *faisant voir* la métamorphose de l'homme en surhomme effrayant, en monstre¹¹⁹ ». Le théâtre romain de l'époque de Sénèque représente donc un spectacle de la transformation d'un homme en monstre. Il va sans dire que *Médée* exploite parfaitement cette représentation du théâtre romain et elle se distingue de la tragédie d'Euripide, puisqu'on assiste véritablement à une transformation de la part de l'héroïne. En effet, les gestes abominables et sans pitié qu'elle pose la font ressembler à une horrible créature. Créon veut éviter de vivre avec un tel être; il voit cette transformation épouvantable et c'est pour cette raison qu'il ordonne à Médée de quitter le royaume : « Va, fuis au plus vite et éloigne-toi d'ici au plus vite, monstre affreux et effroyable¹²⁰! ».

Si, avec Euripide, on assiste à la naissance d'un monstre, avec Sénèque on voit plutôt l'accomplissement de celui-ci. Du début à la fin de la pièce, Médée est prise d'une violence,

¹¹⁹ Emmanuel Caquet, *Leçon littéraire sur Médée de Sénèque*, ouvr. cité, p. 45.

¹²⁰ Sénèque, « Médée », *Tragédies*, ouvr. cité, v. 190-191.

d'une fureur inhumaine. « Toute son énergie est tendue vers le crime¹²¹ », dit Alain Moreau. La transformation de Médée commence tôt dans la pièce et se manifeste surtout dans ses paroles. À la fin, c'est son mari lui-même qui l'appelle « monstre¹²² ». Elle va donc subir cette transformation pour aboutir à ce vil personnage et devenir la véritable Médée qu'elle souhaite tant être, celle qu'elle a déjà été : « [Ô] mon âme, si tu es vivante et s'il te reste une ombre de ton ancienne vigueur; repousse tes craintes féminines, et revêts ton esprit de toute la férocité du Caucase¹²³! » Ici, Médée nous assure qu'elle ne sera plus une femme, mais plutôt un monstre; elle redeviendra celle qu'elle était. Cette ancienne vigueur, dont Médée nous parle, faisait partie d'elle et elle veut la retrouver. Ce qu'elle nous dit est clair : être une femme l'oblige à avoir des craintes, alors qu'être un monstre l'en absout. Ainsi, elle doit vivre une transformation pour être la Médée sauvage, violente et monstrueuse qu'elle est capable d'être.

Cette transformation de l'homme en monstre est possible dans le théâtre romain, car le personnage peut sortir de lui-même en tirant parti d'une énergie supérieure. Même s'il souffre, il ne se laissera pas écraser par sa douleur. Médée ne fuit donc pas sa souffrance, au contraire, elle l'avive pour mieux agir. En activant la colère, la violence qui fait rage à l'intérieur d'elle, Médée pourra la retourner contre les autres. Elle s'extirpe de l'humanité pour passer à une inhumanité cruelle. La violence l'emporte sur la douleur.

Pour bien comprendre la raison qui ait pu amener Médée à se défaire de son humanité, il faut s'attarder à son rang dans la société. Médée a perdu son rang d'épouse en

¹²¹ Alain Moreau, *Le mythe de Jason et Médée. Le va-nu-pied et la sorcière*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Vérité des mythes », n° 9, 1994, p. 212.

¹²² Euripide et Sénèque, *Médée*, traduit et présenté par Pierre Miscevic, ouvr. cité, p. 251.

¹²³ Sénèque, « Médée », *Tragédies*, ouvr. cité, v. 41-43.

étant remplacée par une autre femme. La perte de son rang dans la société équivaut à perdre son humanité. Ici, je fais référence à Aristote qui disait que tout être humain est un animal politique. Le mot politique veut faire entendre le mot « polis », dans le sens de social, le fait de vivre en société. Selon le grand philosophe grec, l'homme est fait pour vivre dans la société.

Il est donc évident que toute Cité est dans la nature, et que l'homme est naturellement fait pour la société politique. Celui qui par son naturel, et non par l'effet du hasard, existerait sans aucune patrie, serait un individu détestable, très au-dessus ou très au-dessous de l'homme, selon Homère : Un être sans foyer, sans famille et sans lois. [...] ¹²⁴.

L'homme fait partie de la société, c'est un être social et lorsque Aristote parle des membres de la cité, il nous dit qu' « aucun ne peut se suffire à lui-même. Quiconque n'a pas besoin des autres hommes, ou ne peut se résoudre à rester avec eux, est un dieu ou une brute ¹²⁵ ». Le fait que personne ne puisse vivre seul implique que tout être humain doit vivre avec les autres. Dans la pièce de Sénèque, Médée perd sa place dans la société humaine à trois reprises différentes. Elle est un être humain, mais elle est avant tout un animal politique. Les seuls lieux possibles où elle aurait pu entrer dans l'humanité, elle les a perdus ¹²⁶. Puisqu'elle n'a plus de place dans la société, elle perd contact avec l'humanité. En sortant de l'humanité comme elle le fait, Médée alimente cette transformation de l'homme en monstre, elle se range du côté des brutes.

¹²⁴ Aristote, *La Politique*. Paris, Les Éditions Gonthier, 1964, p. 16.

¹²⁵ Aristote, *La Politique*, ouvr. cité, p. 17.

¹²⁶ Les lieux auxquels je fais référence sont : à Corinthe (pays de l'hospitalité), par la répudiation; à Iolcos (pays de son mari), chassée après le meurtre de Pélidas; en Colchide (pays de son père), en trahissant son père et en tuant son frère.

Elle est ainsi privée de repères et, en étant errante et solitaire, « elle incarne subitement l'antithèse de la civilisation, d'où la douleur qui désigne dans l'Antiquité un état de malheur actif : souffrance et désir de vengeance pour mettre fin à cette souffrance¹²⁷ ». La vengeance succède donc à la souffrance et cette douleur fait partie de l'humanité. Médée, tout comme le héros de la tragédie romaine, passe de la douleur à la fureur, pour aller de l'humanité à l'inhumanité, tout en retrouvant une *identité*. Bien sûr, elle va vivre quelques hésitations (dont nous parlerons plus tard), mais elle redécouvre tout de même une *identité*. Médée est claire à ce sujet, car elle nous affirme qu'elle est redevenue elle-même : « C'est maintenant que je suis Médée; mon génie a grandi dans le mal [...] »¹²⁸. Elle a donc atteint un sommet inédit. Elle devient celle qu'elle voulait être.

Cette inhumanité qui s'est emparée de Médée nous amène à voir sa monstruosité. La Rome impériale est remplie de choses horribles et notre héroïne personnifie bien cette époque d'empereurs tyranniques. Lors de la quatrième scène, la nourrice nous dit que Médée court partout tellement sa fureur est déchaînée.

Sa fureur déborde : ce n'est pas un crime ordinaire ni médiocre qu'elle médite : elle se surpassera, car je connais ses marques de colère antérieures. Nous sommes menacés d'un forfait immense, effréné, inhumain, impie, si j'en crois le visage furieux que je lui vois. Puissent les Dieux tromper mes pressentiments¹²⁹!

Médée entre dans l'inhumanité et rien ne l'arrêtera, la nourrice nous le dit. Celle-ci connaît bien sa maîtresse et elle en a peur, car elle sait de quoi elle est capable. Elle sait que ce que

¹²⁷ Emmanuel Caquet, *Leçon littéraire sur Médée de Sénèque*, ouvr. cité, p. 34.

¹²⁸ Sénèque, « Médée », *Tragédies*, ouvr. cité, v. 910.

¹²⁹ Sénèque, « Médée », *Tragédies*, ouvr. cité, v. 392-396.

Médée s'apprête à faire sera inhumain. Les deux dernières scènes nous montrent une Médée au paroxysme de sa tyrannie. Après avoir tué son premier fils, elle parle de massacre et elle finit la pièce en jetant les cadavres de ses deux fils à Jason, comme s'ils étaient des guenilles, sans aucun égard envers eux. Elle n'a aucune pitié et la nourrice avait bien raison, elle savait que Médée commettrait un crime innommable. Le fait qu'elle tue ses enfants pour se venger prouve qu'elle est devenue un monstre, puisque aucun être humain normal ne peut agir de cette façon.

L'humanité et l'inhumanité sont des termes importants qui fondent la tragédie de *Médée*. Nous en avons parlé brièvement, mais nous devons développer davantage. Le chœur est un élément fondamental qui nous donne des indices sur la façon dont est perçue l'héroïne par rapport à son humanité ou à son inhumanité. D'abord, dans la pièce d'Euripide, nous avons une Médée qui était beaucoup plus humaine. La pièce débute avec la nourrice qui s'apitoie sur le sort de sa maîtresse. Et, pendant toute la pièce, Médée pleure son sort, se lamente et se dit terriblement malheureuse. En plus, elle avoue avoir un amour tendre pour ses deux enfants. Toute la pièce de l'auteur grec nous présente une femme pour qui nous éprouvons de l'empathie, une femme qui vit une terrible injustice, une douloureuse misère; elle est une femme trahie. En général, le chœur est solidaire de cette femme trompée et blâme l'infidèle Jason. En plus du chœur qui prend le parti de Médée, sa nourrice est une femme elle aussi, elle comprend sa maîtresse. Le chœur de la pièce grecque se compose de femmes corinthiennes et il soutient Médée :

Je t'obéirai; à bon droit tu châtieras ton époux, Médée. Que tu pleures tes infortunes, je n'en suis pas surprise¹³⁰.

[Pauvre femme!] Hélas! infortunée, quelles douleurs sont les tiennes? Où tourner tes pas? À quelle hospitalité recourir? Une demeure, une terre qui te sauve du malheur, les trouveras-tu? En quel flot de maux sans issue un dieu, Médée, a engagé ta route¹³¹!

Jason, tu as habilement arrangé ton discours; et pourtant, à mon avis, – dut mon langage tromper ton attente, – en trahissant ton épouse tu n' observes pas la justice¹³².

Les gestes de Médée sont justifiables, selon le chœur. Il se dit peu étonné de la façon dont elle se sent. En plus de la plaindre de son sort en lui disant qu'elle subit la honte de l'exil, il réprimande le comportement de Jason. Le chœur lui dit que c'est illégitime de trahir Médée de cette manière. Dans la pièce du tragique grec, les femmes sont très solidaires face à la misère de Médée. Jusqu'à la fin de la pièce, elles espèrent que Médée retrouvera son bon sens et ne tuera pas ses enfants. En tant que femmes, le chœur des Corinthiennes se considère comme un ami de Médée et il croit à sa réhabilitation avec les humains. Du début à la fin, les femmes du chœur ont confiance en elle.

Contrairement au théâtre d'Euripide, le théâtre de Sénèque met l'accent sur l'inhumanité de l'héroïne. Médée se montre comme une femme furieuse pleine de colère et de violence. Lors de la première scène Médée affirme vouloir tuer Créon et Créuse. Dès ses premiers mots, elle suscite de l'antipathie contrairement à la Médée d'Euripide. Cette antipathie émane d'abord du chœur qui explique clairement que cette femme doit périr : « [Que], silencieusement, dans les ténèbres aille celle qui épouse en fugitive un mari

¹³⁰ Euripide, « Médée », *Le Cyclope – Alceste – Médée – Les Héraclides*, texte traduit par Louis Méridier, ouvr. cité, v. 267-268.

¹³¹ Euripide, « Médée », *Le Cyclope – Alceste – Médée – Les Héraclides*, texte traduit par Louis Méridier, ouvr. cité, v. 358-363.

¹³² Euripide, « Médée », *Le Cyclope – Alceste – Médée – Les Héraclides*, texte traduit par Louis Méridier, ouvr. cité, v. 576-578.

étranger¹³³ ! » À l'inverse d'Euripide, Sénèque utilise un chœur composé d'hommes, il prend donc le parti de Jason. Le chœur proclame la disparition de l'étrangère du royaume pour délivrer les concitoyens de leur crainte¹³⁴. Il se demande « [quand] l'infâme Colchidienne portera-t-elle loin des champs des Pélasges ses pas, quand délivrera-t-elle de son inquiétante présence et ce royaume et nos rois¹³⁵? » Ce discours nous permet d'assister à une confiance de la part des hommes : ils ont peur de ce que Médée pourrait faire. Ils espèrent que la journée se termine le plus rapidement possible pour que cette histoire fasse partie du passé. Au contraire d'Euripide, Sénèque utilise un chœur qui est contre Médée.

Le chœur utilisé par l'auteur romain est représentatif du discours politique véhiculé dans la pièce. En effet, puisque le commentaire de Sénèque porte sur la violence, il est compréhensible que le chœur ne soit pas du côté de Médée. Bien sûr, dans la tragédie, le chœur représente la société et il permet de voir comment celui-ci apprécie les personnages. Il fait en sorte de suggérer une idée de ce qu'on voit ou entend, puisqu'il donne son opinion sur ce qu'il voit ou entend; il aide ainsi le spectateur à concevoir sa propre opinion. Dans la pièce de Sénèque, le chœur n'approuve pas les gestes de Médée, il est donc en désaccord avec la violence. Dans la pièce romaine, le chœur n'est pas de l'avis de Médée, puisqu'il veut la voir fuir.

L'attitude du chœur par rapport à Médée reflète ce que les citoyens pouvaient penser de la violence en général et en particulier de celle administrée par les gouverneurs. Les empereurs démontraient un côté tyrannique, violent et abominable et la société n'appréciait

¹³³ Sénèque, « Médée », *Tragédies*, ouvr. cité, v. 114-115.

¹³⁴ Créon emploie ces mots pendant son duel avec Médée. Sénèque, « Médée », *Tragédies*, ouvr. cité, v. 270.

¹³⁵ Sénèque, « Médée », *Tragédies*, ouvr. cité, v. 869-872.

pas vraiment leur façon de faire. Toutes les exactions des empereurs sont dénoncées dans cette pièce. Et, puisque le chœur n'est pas du tout d'accord avec ce que fait Médée, il est juste de penser que la société réprouvait ses agissements. Par l'intermédiaire du chœur, le commentaire politique de Sénèque accuse la violence véhiculée par les empereurs du I^{er} siècle apr. J.-C.

Pour les Romains de l'époque, agir comme Médée est incompréhensible et condamnable. Dans cette société, les gens qui préméditent leur crime sont d'emblée expulsés du monde des vivants, de l'humanité. Dès le début de la pièce, notre héroïne joue contre l'humanité. Elle utilise des termes nébuleux pour nous dire qu'elle détruira Jason et ses propres enfants, mais ses propos sont beaucoup plus clairs lorsqu'elle nous fait part de ses intentions de tuer Créuse et Créon : « [Donnez] la mort à sa nouvelle épouse, la mort à son beau-père et à toute la famille royale¹³⁶ ». Pour la société romaine de l'époque, seule l'intention est suffisante pour que la personne soit chassée de l'humanité. Médée en sera chassée, puisqu'elle n'aura plus aucun lieu pour se réfugier.

Par ailleurs, il ne faut pas oublier de « rendre à la tragédie sa grandeur et son étrangeté, car la tragédie romaine avait vocation de faire voir l'invisible, de réaliser l'impossible, de rompre avec le vraisemblable et l'humain¹³⁷ ». Pour la tragédie romaine, les crimes de Médée sont une façon de rompre avec sa condition, et non la conséquence de son caractère d'épouse et de mère jalouse. Elle annule le temps en basculant du côté des monstres et, en même temps, elle quitte sa condition d'épouse répudiée. C'est donc dire que « Médée monstrueuse est à la fois cruelle et inhumaine, triomphante et surhumaine, hors du

¹³⁶ Sénèque, « Médée », *Tragédies*, ouvr. cité, v. 18-19.

¹³⁷ Florence Dupont, *Médée de Sénèque ou Comment sortir de l'humanité*, ouvr. cité, p. 6.

temps et dans l'éternité¹³⁸ ». Elle réussit à rompre avec l'humain, puisqu'elle se situe du côté de l'inhumain. Elle a accompli des crimes qu'on estimait l'humanité incapable de commettre. Tout d'abord, elle fait porter par ses enfants des parures à Créuse. Ces parures, une fois revêtues, enflamment, de la moelle jusqu'aux os, la jeune épouse. De plus, Créon, le père de la jeune mariée, se voit mourir avec sa fille. Médée a créé une prodigieuse catastrophe, et le crime le plus impie de tous est celui où elle assassine froidement ses deux fils. Son deuxième fils, elle le tue devant Jason qui la supplie d'en épargner au moins un des deux. Elle finit ses massacres en lançant les cadavres à Jason, qui n'en peut plus du supplice. Médée se retrouve donc dans l'état de tout homme qui ne se conduit plus d'une façon humaine. Elle devient, d'une certaine façon, surhumaine, voire inhumaine. La preuve en est qu'elle va jusqu'à tuer ses propres enfants d'une façon effrayante et ne semble avoir aucune tristesse, aucun regret. La pièce nous dit clairement qu'elle lance les deux cadavres à Jason¹³⁹, comme si les valeurs humaines ne faisaient plus partie d'elle. Ce geste illustre une femme complètement monstrueuse et abominable, à l'instar des empereurs violents.

De plus, la pièce de Sénèque développe une dimension absente de la pièce d'Euripide et celle-ci prend beaucoup de place tout au long de la lecture. Il est clair que *Médée* nous permet d'entrer dans un monde de dieux, mais un monde terriblement étrange, insolite et mystérieux : un monde à l'image de notre personnage. Avec Euripide, peu d'évocations mythologiques font partie de la pièce. En revanche, celle de Sénèque fait référence à d'innombrables figures de la mythologie et le monde qu'elle interpelle sent la confusion, la terreur, la peur. Médée fait appel à des dieux lugubres, funèbres :

¹³⁸ Florence Dupont, *Médée de Sénèque ou Comment sortir de l'humanité*, ouvr. cité, p. 6.

¹³⁹ Sénèque, « Médée », *Tragédies*, ouvr. cité, v. 1024.

Dès les premiers vers, qui de façon significative sont constitués dans cette version par une invocation de Médée à tous les dieux qui pourront assister sa vengeance, ces noms s'accumulent, familiers à l'héroïne, étrangers pour nous : Lucine, Tiphys, Titan, triple Hécate ; à moins qu'aux noms propres se substituent les périphrases : «déeses vengeresses du crime, à la chevelure hérissée de serpents»... [...] Mais ces évocations d'un monde étrange atteignent leur comble au moment où l'héroïne accomplit ses funestes préparatifs (scènes 7 et 8). Médée convoque les suppliciés célèbres des Enfers – Ixion, Tantale, les Danaïdes... –, les constellations (le Serpenteaire, les Ourses), les monstres (Typhée, Nessus, les Harpyes...), et bien sûr sa patronne, qu'elle désigne de diverses façons – Hécate, Phébé, Trivia, fille de Persès... Les noms de lieux, quant à eux, associés aux plantes vénéneuses utilisées par la sorcière, semblent dissociés de toute réalité référentielle : l'Eryx, l'Athos, le Danube, le Tigre sont intégrés à un monde autre, celui de la magie [...] ¹⁴⁰

Ces noms étranges nous sont plus ou moins connus, mais ils nous permettent de voir que Sénèque a voulu créer un monde sinistre. Il multiplie les évocations mythologiques, et cet univers verbal procède d'un ordre très curieux. Le monde dont il se rapproche le plus est celui de l'étrangeté. Les gens de l'époque des Julio-Claudiens ne croient plus à la mythologie grecque, mais le fait d'invoquer les dieux indique que la confiance en l'homme a disparu. Ne pas avoir confiance en l'homme suggère une perte de confiance envers les empereurs. Dans sa pièce, Sénèque façonne une Médée qui fait appel à tous les dieux possibles et inimaginables. Elle nous montre à quel point elle se sert des dieux pour obtenir ce qu'elle désire, lorsqu'elle annonce qu'elle va s' « [attaquer] jusqu'aux dieux et il n'est rien [qu'elle ne troublera] ¹⁴¹ ». Encore une fois, ce sont des dieux funèbres qui sont invoqués :

¹⁴⁰ Euripide et Sénèque, *Médée*, traduit et présenté par Pierre Miscevic, ouvr. cité, p. 32-33.

¹⁴¹ Sénèque, « Médée », *Tragédies*, ouvr. cité, v. 424.

Je vous conjure, foule des ombres silencieuses, et vous, dieux funèbres, et toi, Chaos aveugle, et toi, sombre séjour du ténébreux Pluton, et vous, âmes attachées aux bords du Tartare dans l'ancre de l'affreuse Mort [...] Et maintenant, évoqué par mes enchantements, viens, ô astre des nuits, sous ta forme la plus sinistre et la menace sur ton triple front¹⁴².

Médée fait appel aux dieux les plus sombres et ces divinités étranges sont nommées d'une façon démesurée. Ce monde des dieux, sinistre et morbide, est vraiment à l'image de Médée. Il fait partie de la Médée inhumaine et monstrueuse de la pièce de Sénèque.

« Avec Sénèque », soutient Emmanuel Caquet, « on a l'accomplissement d'un monstre, qui n'enfreint pas seulement les lois de la cité ou la morale commune, mais commet lucidement un "crime contre l'humanité"¹⁴³ ». En détruisant tous les gens autour d'elle qui ont un lien direct avec sa vengeance, Médée devient littéralement inhumaine. Son monde n'est plus celui de la vie, mais plutôt celui de la mort; un monde de chaos et de destruction, puisque ses crimes représentent les images d'une humanité perdue. Ce monde est parallèle à celui que régissent les empereurs romains qui détruisaient les gens autour d'eux, par vengeance, jalousie, crainte ou menace. Ils exploitaient une violence extrême et, malgré le fait qu'ils n'étaient pas chassés de l'humanité (puisqu'ils représentaient l'autorité), les empereurs vivaient dans un monde de destruction et de mort. Sénèque nous offre un portrait assez réel de cette époque violente, furieuse. Les lois de la cité ou la morale commune ne permettaient pas que les gens utilisent la violence, mais les empereurs gouvernaient en véritables tyrans et exerçaient leur *auctoritas*, ou leur pouvoir, de manière perverse et abusive. D'ailleurs, dans les débuts du règne de Néron, Sénèque, qui est son

¹⁴² Sénèque, « Médée », *Tragédies*, ouvr. cité, v. 740-743 et 750-752.

¹⁴³ Emmanuel Caquet, *Leçon littéraire sur Médée de Sénèque*, ouvr. cité, p. 24.

précepteur, écrit un ouvrage intitulé *De la clémence*. Dans ce traité, il glorifie la vertu que l'empereur au pouvoir doit posséder pour être un bon souverain. C'est en 56 apr. J.-C. que le philosophe latin écrit ce livre et il le fait pour son élève Néron, qui est encore jeune. Dans ce livre, « Sénèque donne la définition du prince idéal auquel Néron doit s'identifier : sage et vertueux, il fait régner dans l'équité la paix et la prospérité¹⁴⁴ ». En fait, il explique que la clémence est la vertu qui doit être à la base de tout bon dirigeant. Cette vertu, qui consiste à pardonner, était absente du caractère des prédécesseurs de Néron, ce qui fait que Sénèque a voulu mettre son jeune élève en garde. Il a aussi réussi à dénoncer cette violence, d'une certaine façon, puisque la bonne vertu que les empereurs doivent posséder ne faisait pas partie de leur comportement.

Nous y retrouvons la conception monarchique et théocratique de l'Empire [...]. Sénèque y oppose le “bon roi” et les “tyrans”. Parmi ceux-ci, Tibère, Caligula, Claude. Parmi les premiers, essentiellement Auguste et bientôt Néron. Le critère du “bon roi” est la clémence, c'est-à-dire la vertu positive qui correspond à cette absence de colère [...] ¹⁴⁵.

Sénèque a vécu avec les tyrans de son époque et il ne pouvait pas les critiquer sur leur façon de gouverner. En revanche, il est clair qu'il n'appréciait pas leur façon cruelle de diriger. Il a donc célébré la vertu qui est importante chez un bon prince pour que Néron puisse s'identifier à celle-ci :

[L'Empire] romain ne connaissait pas à proprement parler la séparation des pouvoirs dans laquelle nous nous mouvons comme naturellement. L'empereur était souvent juge, et pas seulement pour les affaires dans lesquelles sa personne était directement concernée. Il « vengeait » donc les crimes en son nom propre.

¹⁴⁴ Yves Perrin et Thomas Bauzou, *De la cité à l'Empire : histoire de Rome*, ouvr. cité, p. 245.

¹⁴⁵ Pierre Grimal, *Sénèque*, ouvr. cité, p. 60.

Le fait est que le prédécesseur et père adoptif de Néron, Claude, avait laissé le souvenir d'un prince cruel et capricieux [...] on espérait beaucoup de la personnalité prometteuse du nouvel empereur : notamment une accalmie dans les pratiques punitives, un règne placé sous le signe de la clémence¹⁴⁶.

Comme nous pouvons le constater, il importe à Sénèque de traiter de la clémence, car on voyait en Néron une belle personnalité, on espérait que le temps de la cruauté était bel et bien terminé. Ce livre a été écrit par l'auteur romain lorsque Néron avait 19 ans et alors qu'il était au pouvoir depuis deux ans. Ces années sont appelées ses *années de mesure*. L'auteur fait une mise en garde à son élève pour que le royaume reste entre bonnes mains. Sénèque parle de clémence à Néron comme d'une vertu obligatoire de la part d'un prince, puisque ce dernier est visible en tous lieux et à tout instant : « Étant sous les yeux de tout un peuple, avec les moyens d'exercer violemment sa puissance, le refus de l'exercer par trop de violence est un mérite encore plus grand, et qui insufflera la vertu à tout le corps social¹⁴⁷ ». Sénèque explique à Néron qu'il sera bien mieux perçu et respecté par le peuple s'il ne se sert pas de son pouvoir de manière violente et abusive. Il insiste sur l'effet tout bénéfique qu'aurait une pratique clémente du pouvoir sur sa renommée présente et à venir¹⁴⁸.

Dans ce traité, l'auteur évoque un certain refus de la cruauté et c'est avec cet ouvrage qu'il essaie de convaincre son élève de la nécessité de la clémence. Le principal objectif d'un empereur est d'être apprécié du peuple pour pouvoir garder le pouvoir. Bien sûr, la

¹⁴⁶ Franck Lemonde; Sénèque et Suétone, *De la clémence ; suivi de Vie de Néron, par Suétone*, Paris, Les Éditions Payot et Rivages, coll. « Rivages poche/Petite Bibliothèque », n° 490, 2005, p. 7-8.

¹⁴⁷ Franck Lemonde; Sénèque et Suétone, *De la clémence ; suivi de Vie de Néron, par Suétone*, ouvr. cité, p. 12.

¹⁴⁸ Franck Lemonde; Sénèque et Suétone, *De la clémence ; suivi de Vie de Néron, par Suétone*, ouvr. cité, p. 14.

force de l'ordre doit régner aussi, car sans cela, un souverain n'est pas un vrai souverain. Pour Sénèque, utiliser cette force de l'ordre est justifiable, puisque les Romains de l'époque rêvent de voir un vrai pouvoir fort qui écarte le mal et la folie. Sénèque dénonce les comportements des anciens empereurs et supplie de ne pas les répéter. C'est pourquoi il propose la bonne façon d'agir en tant que gouverneur. Il tempère la violence de son discours pour proposer à l'empereur une façon de gouverner, où clémence et autorité s'allient l'un à l'autre.

D'une part, il est possible de voir que Sénèque s'est servi de *Médée* pour montrer à quoi devrait ressembler la véritable façon de gouverner un État. Sa tragédie prolonge, à bien des égards, le traité *De la Clémence*. Dans *Médée*, le personnage de Créon, roi de Corinthe, l'incarne. Celui-ci a les qualités qu'un bon empereur devrait posséder. En fait, Sénèque utilise ses mérites pour montrer les travers des mauvais empereurs. Ce roi semble l'homme de la situation, puisqu'il obtient immédiatement la sympathie du spectateur. Il évoque l'idée du pouvoir, de la justice, de l'action dont la société a besoin. Créon veut avant tout protéger son peuple et il n'hésite pas à décider. « Un bon gouvernant », comme le mentionne Emmanuel Caquet, « est donc avant tout quelqu'un qui sait user d'*autorité* – notion particulièrement importante chez les Romains – mais qui sait aussi faire preuve de *clémence*¹⁴⁹ ». Ces deux qualités importantes chez un bon empereur, Créon les possède.

Médée, coupable fille du Colchidien Eétès, ne porte donc point encore ses pas hors de mes états? Elle trame quelque chose : je connais sa perfidie, je connais son bras. Qui épargnera-t-elle? À qui permettra-t-elle la sécurité? Je me préparais à anéantir au plus vite en le frappant du glaive cet exécration fléau. Mais mon gendre a eu raison de moi par ses prières et je lui ai accordé la vie;

¹⁴⁹ Emmanuel Caquet, *Leçon littéraire sur Médée de Sénèque*, ouvr. cité, p. 49.

qu'elle délivre mon pays de son inquiétante présence et s'en aille en toute sécurité¹⁵⁰.

Créon montre qu'il a cette autorité, puisqu'il est bien ferme avec Médée au sujet de son départ du pays, mais il est tout de même capable de lui pardonner, puisqu'il avoue avoir succombé aux prières de son gendre en lui laissant la vie sauve. De plus, il lui accorde un jour de plus pour qu'elle se prépare à l'exil. Il est bel et bien l'homme de la situation, le roi dont la société de l'époque a besoin. Créon est un bon gouvernant, il est humain et doué d'*humanitas*¹⁵¹. En revanche, le fait qu'il ait été humain envers l'inhumanité de Médée lui a fait perdre le contrôle de la situation. De fait, tout comme dans la société de l'époque, c'est le « monstre » qui gagne dans la tragédie de *Médée*. Créon représente un bon roi, mais c'est le tyran qui l'emporte. L'important est que, malgré tout ce qui peut arriver, il incarne le roi qui a la bonne façon de gouverner, celui qui dénonce la violence en faisant de la clémence une de ses plus grandes vertus.

D'autre part, il est possible que Sénèque ait créé un rapprochement entre la violence de Médée et celle de Néron, puisque celui-ci est devenu de plus en plus tyrannique après la mort de sa mère :

Les difficultés que rencontrait Sénèque, et qui grandissaient de jour en jour, venaient de l'évolution qui entraînait de plus en plus Néron vers une conception du pouvoir à laquelle le philosophe stoïcien ne pouvait souscrire. En fait, Néron tendait à devenir, à son tour, un monarque absolu, à l'orientale. Des leçons de son maître il n'avait guère conservé qu'une idée, le caractère divin de l'empereur, et répudié tout le reste¹⁵².

¹⁵⁰ Sénèque, « Médée », *Tragédies*, ouvr. cité, v. 179-186.

¹⁵¹ Pour les Grecs, l'*humanitas* est considérée comme « la bonne éducation ». C'est une qualité propre aux civilisés et ignorée des sauvages et des barbares.

¹⁵² Pierre Grimal, *Sénèque*, ouvr. cité, p. 78-79.

Pendant que Sénèque écrivait cette pièce, « l'orientation nouvelle de la politique suivie par Néron, les menaces qui grandissaient et qui semblaient vouloir ramener les temps les plus sombres de Tibère, de Caligula et de Claude, entretenaient dans Rome une atmosphère de terreur¹⁵³ ». La violence rebutait Sénèque et il se servit de la pièce *Médée* pour pouvoir exprimer ce qui lui déplaisait. Au début de ce chapitre, nous avons mentionné que Sénèque a peut-être écrit cette pièce pour plaire à Néron, puisque ce dernier était devenu adepte de la tragédie. Même si le philosophe romain n'a probablement pas voulu s'en prendre directement à son prince, il le savait capable de commettre des crimes, tout comme ses prédécesseurs. Il a tout de même pu exprimer son aversion pour la violence de l'époque, à travers *Médée*, en créant un personnage qui n'a aucune retenue et qui agit de manière excessive, comme les empereurs, comme Néron.

À Rome, depuis Auguste, tout est devenu spectacle, théâtre. La nouvelle société impériale peut même se confondre avec le monde imaginaire et mythologique de la scène. Le tabou de la représentation de meurtres sur la scène a même disparu. On peut dire que le théâtre romain du I^{er} siècle apr. J.-C. est très différent de celui de la Grèce en ce sens qu'il n'est pas destiné à la scène, mais plutôt à la *recitatio*. Il faut imaginer les pièces de Sénèque lues devant un de ces cercles mondains qui étaient réunis pour entendre les œuvres de chacun de leurs membres. Ces séances appelées *recitationes* étaient organisées dans la demeure des nobles. L'œuvre avait pour but le sérieux, puisque l'auteur n'y cherchait

¹⁵³ Pierre Grimal, *Sénèque*, ouvr. cité, p. 96.

aucun succès public, mais parfois le contenu pouvait être « allégorique et hostile au monde de l'époque, y compris aux empereurs. Les auteurs de tragédie, refusant d'être des "professionnels" dépendant du succès, deviennent ces "amateurs lettrés" dont fait visiblement partie Sénèque¹⁵⁴ ».

Le fait que la pièce de Sénèque soit destinée à être lue permet à l'auteur de rendre les gestes qu'ils voient tels qu'ils sont réellement. Dans la pièce, les actions semblent trop intenses et effroyables, mais au contraire, elles décrivent très bien la situation de la violence de cette époque. De plus, puisque les pièces sont écrites pour être lues, l'auteur peut encore mieux exploiter leur caractère réaliste, car les gestes décrits sont aussi terribles que ceux qui sont commis :

Le principe de la *recitatio* permet à l'écrivain les excès que l'on a longtemps tenus pour du mauvais goût, et qui sont en fait à la mesure de la violence des mythes sur lesquels rêve le Latin – à la mesure aussi de ce qui se passe chaque jour dans les coulisses du palais impérial de Néron¹⁵⁵!

Ce qu'on appelle « excès » est, en fait, la réalité de la vie de tous les jours dans le palais de Néron. Tout au long de la pièce de Sénèque, la réalité se présente devant nous. Le principe de la *recitatio* a permis à l'auteur romain de mettre en scène la vraie violence de Rome, puisque le théâtre n'était pas représenté sur scène. Le fait de devoir jouer la pièce sur la scène, comme dans le temps d'Euripide, aurait peut-être empêché Sénèque de peindre aussi crûment la violence de son époque, puisque les gestes auraient été trop effroyables pour être joués.

¹⁵⁴ Emmanuel Caquet, *Leçon littéraire sur Médée de Sénèque*, ouvr. cité, p. 13.

¹⁵⁵ Euripide et Sénèque, *Médée*, traduit et présenté par Pierre Miscevic, ouvr. cité, p. 37.

Le théâtre romain est un *théâtre de l'extrême*. Il est fait de façon à ce que la vraie nature du personnage ressorte; celui-ci se retrouve donc parfois dans des situations épouvantables. C'est un théâtre où la cruauté est à son paroxysme, l'être humain est pris entre la folie et la raison. Le personnage de Médée l'illustre tout au long de la pièce et elle vit de durs moments d'hésitation. Elle se questionne énormément. Tout d'abord, au début de la pièce, on assiste à la présence d'une Médée déjà inhumaine, puisqu'en plus de vouloir se venger, elle montre qu'une terrible violence couve en elle. La première scène correspond donc aux prodromes de cette inhumanité. Dès cet instant, une ambiance de meurtre se dessine et Sénèque laisse toute la place à l'héroïne qui s'encourage à apaiser une vengeance inéluctable.

Dans leurs entrailles mêmes cherche à te frayer ta vengeance, ô mon âme, si tu es vivante et s'il te reste une ombre de ton ancienne vigueur; repousse tes craintes féminines, et revêts ton esprit de toute la férocité du Caucase. Tous les crimes qu'ont vu le Pont ou le Phasge seront vus par l'Isthme. Forcenés, inouïs, horribles, épouvantables, redoutables pour le ciel et la terre sont les desseins qu'agite en lui mon cerveau : blessures, meurtre, membres éparpillés pour que leurs obsèques soient plus difficiles [...] Arme-toi de colère et prépare-toi à anéantir avec une fureur poussée au paroxysme. Que l'on fasse de ta répudiation un récit semblable à celui de ton hymen : comment quitteras-tu ton époux? Comme tu l'as suivi. Fais trêve à tes lâches hésitations : cette maison, ne l'as-tu pas gagnée par un crime? C'est avec un crime que tu dois la quitter¹⁵⁶.

Médée affirme qu'elle vit un moment d'hésitation, mais elle se ravise et décide que la vengeance sera féroce. Dès la première scène, Médée est déjà dans un état de barbarie. Elle veut donner la mort avec toute la force de sa fureur, et on sait que sa colère est terrible. Au tout début, nous savons que Médée commettra des crimes extraordinaires, puisqu'elle dit

¹⁵⁶ Sénèque, « Médée », *Tragédies*, ouvr. cité, v. 40-47 et 51-55.

clairement qu'elle va quitter ce royaume par le crime, comme elle y est entrée¹⁵⁷. On sait que Médée hésite et elle revit ces hésitations lorsqu'elle se questionne à savoir si elle va tuer ses enfants :

Pourquoi vaciller ô mon âme? Pourquoi les larmes baignent-elles mon visage, pourquoi suis-je entraînée par des impulsions contradictoires, en des sens divers, par ma haine et par mon amour? Un double courant m'entraîne, hésitante; ainsi quand les vents rapides se font une guerre cruelle et poussent les flots contrariés de la mer en deux sens opposés, alors l'océan bouillonne sans savoir où se porter : les fluctuations de mon cœur sont pareilles. Ma haine chasse mon amour, mon amour chasse ma haine. – Cède à l'amour, ô mon ressentiment. – [...] Mon ressentiment s'accroît à nouveau et ma haine s'échauffe : l'Érinys de jadis s'empare malgré moi de mon bras. Ô haine, mène-moi où il te plaît : je te suis¹⁵⁸.

Une fois encore, Médée est tiraillée entre la folie et la raison. Elle affirme qu'elle hésite entre la colère et l'amour. Cette colère représente possiblement la folie, et l'amour la raison. Elle se retrouve dans une impasse, puisqu'elle s'interroge énormément. Elle vit beaucoup d'incertitude et c'est finalement la folie qui s'emparera d'elle. Cette folie représente sa violence, sa monstruosité. De plus, elle nous fait comprendre qu'elle oscille entre l'inhumanité et l'humanité. C'est d'abord par les paroles de Médée, et ensuite par ses agissements, que Sénèque dénonce la violence extrême, voire la monstruosité, qui fait partie du monde romain sous l'Empire. Violence qui est aussi froide et cruelle que celle des empereurs romains. *Médée* véhicule un discours politique sur la violence, car celle-ci est à l'image de celle exprimée dans la société, en particulier par les empereurs. Les gens de cette époque étaient conscients de l'extrême fureur de leurs souverains. D'ailleurs, tous les

¹⁵⁷ On fait référence au début du mythe, qui ne fait pas partie de la pièce, mais dont nous avons discuté plus tôt. On parle des crimes qui ont permis à Jason et Médée de s'enfuir lors de la conquête de la Toison d'or.

¹⁵⁸ Sénèque, « Médée », *Tragédies*, ouvr. cité, v. 937-944 et 951-953.

gens, à n'importe quelle époque donnée, basent leur apprentissage de la vie sur différents modèles. Ces modèles représentent ce qu'ils voient et ce qu'ils ont vu pour reproduire certains de ces gestes ou certaines de ces actions. Le comportement violent de Médée est comparable à celui des empereurs, puisque ceux-ci représentent le modèle véhiculé par la société. Les gestes posés sont basés sur ce seul modèle; Médée incarne alors celle qui représente la société¹⁵⁹. Que la violence éclate ainsi, la faute en revient à la société. Indirectement, Médée nous dit que cette violence n'est pas en elle, mais plutôt dans la société. La monstruosité provient donc des gestes reproduits dans la société et représentés

¹⁵⁹ D'ailleurs, pour mieux comprendre, faisons une analogie entre la situation de Médée et celle de Shylock, le personnage de la pièce *Le marchand de Venise*, de William Shakespeare. Dans cette pièce, le personnage Shylock est un juif et un autre personnage nommé Antonio veut lui emprunter de l'argent. Shylock et Antonio conviennent d'un contrat pour le remboursement de l'argent. Shylock lui demande, par plaisanterie, qu'Antonio lui donne une livre de sa chair – qui sera coupée et prise dans la partie du corps désirée par Shylock – si ce dernier ne lui rembourse pas la somme due au moment convenu. Antonio signe le contrat, qui indique clairement ce détail. Le jour désigné par le contrat approche et les amis de Shylock lui demandent s'il a entendu dire que Antonio a subi quelque perte en mer. Shylock se met alors à dire de lui qu'il doit veiller à son contrat :

Salerio – Eh quoi ! je suis sûr que s'il faillit, tu ne prendras pas de sa chair ! À quoi peut-elle servir ?

Shylock – À appâter le poisson. Si elle ne nourrit rien d'autre que cela, elle nourrira ma vengeance. Il m'a déshonoré et il m'a fait perdre un demi-million, il a ri de mes pertes, il s'est moqué de mes profits, il a méprisé ma nation, contrarié mes affaires, éloigné mes amis, excité mes ennemis et pour quelle raison ? – Je suis juif. Un Juif n'a-t-il pas d'yeux ? Un Juif n'a-t-il pas de mains, d'organes, de proportions, de sens, de sentiments, de passions; ne mange-t-il pas les mêmes choses, n'est-il pas blessé par les mêmes armes, sujet aux mêmes maladies, guéri par les mêmes remèdes, réchauffé et refroidi par le même été et le même hiver que l'est un chrétien ? Si vous nous piquez, est-ce que nous ne saignons pas ? Si vous nous chatouillez, ne rions-nous pas ? Si vous nous empoisonnez, ne mourons-nous pas ? Et si vous nous faites injure, est-ce que nous ne nous vengerons pas ? Si nous vous ressemblons pour tout le reste, nous vous ressemblerons en cela. Si un Juif fait injure à un chrétien, celui-ci le supporte-t-il humblement ? Vengeance ! Si un chrétien fait injure à un Juif, comment celui-ci devrait-il le supporter à l'exemple des chrétiens ? Eh bien ! vengeance ! La vilénie que vous m'enseignez, je vais la mettre en pratique et ce sera bien le diable si je ne renchéris pas sur ce qu'on m'a appris. William Shakespeare, Œuvres complètes : Édition bilingue, Comédies II, Paris, Les Éditions Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2000, p. 127.

Même si le moment venu, Antonio avait voulu lui rembourser trois fois le montant et lui donner encore plus d'argent, Shylock n'aurait pas accepté, car c'est cette violence qu'il veut exécuter. Il tient à ce morceau de chair pour nourrir sa vengeance, comme il le dit lui-même. Cette façon qu'a Shylock de se venger est d'une violence extrême, mais ce dernier affirme clairement qu'il exécute des gestes aussi terribles, car il met en pratique ce qu'on lui montre. Même qu'il améliore ce qu'on lui enseigne. C'est exactement ce que fait Médée. Elle exécute simplement ce qu'elle voit autour d'elle. Shylock et Médée sont deux personnages qui ont vu et subi des choses effroyables. Alors, il est compréhensible que les gestes qu'ils posent soient aussi vils et terribles, puisqu'ils représentent ce qui se passe dans la société.

par les empereurs. Elle n'est pas inventée par Médée, elle est plutôt augmentée. Puisque Médée n'a comme modèle que Néron, lorsqu'elle décide d'agir, ses agissements sont similaires à ce qu'elle voit ou a vu. De plus, lorsqu'on est victime de violence, celle-ci est reprise pour être vengée. Si ce que nous avons vu dans la vie est rempli d'actes de violence, nous reproduirons indéniablement ces gestes. Pensons aux jeunes personnes qui ont été violées ou frappées, et qui refont très souvent les mêmes gestes lorsqu'elles sont plus âgées, puisque c'est la seule chose qu'elles ont vue. Elles reprennent cette violence et se l'approprient, comme si elle leur appartenait. Nous pouvons donc dire que le caractère tyrannique des empereurs transparait dans la tragédie de Sénèque. L'auteur, qui a vu reproduire cette violence par les empereurs, la fait exécuter par Médée. Il se sert d'elle pour s'exprimer, pour dénoncer ce qu'il a toujours vu.

Comme nous l'avons dit au début du chapitre, la *Médée* de Sénèque dénonce la violence sous toutes ses formes. Nous allons découvrir que cette violence n'était pas limitée aux empereurs, ni aux hommes. En effet, certaines femmes de cette époque ont utilisé une violence extrême dans leurs gestes et dans leur façon de faire pour se venger ou pour avoir tout ce qu'elles désirent ardemment, tout comme Médée. Au I^{er} siècle apr. J.-C., la femme devient beaucoup plus importante¹⁶⁰. Sous l'Empire, la condition féminine s'améliore énormément. Les empereurs ont vécu avec certaines femmes très autoritaires. « Deux noms surtout émeuvent encore les imaginations », soutient Pierre Grimal, « celui de Messaline et celui d'Agrippine. La première est devenue le symbole de toutes les orgies dont se serait

¹⁶⁰ Du moins, son importance est beaucoup plus grande que dans la Grèce antique, à l'époque d'Euripide.

souillée la Rome impériale. La seconde est restée celui de l'ambition féminine, qui n'hésite ni devant le crime ni même devant l'inceste¹⁶¹ ». Claude a connu de très près ces femmes, puisqu'il fut marié aux deux. Ces femmes utilisent tous les moyens pour parvenir à leurs fins. Cette violence qui fait partie de la femme provient peut-être du fait que celle-ci fréquente de très près des hommes d'une violence extrême? Le seul et véritable modèle qu'elle peut reproduire est celui de l'empereur, l'homme qu'elle fréquente tous les jours. L'empereur commet des crimes atroces et violents, la femme veut donc reproduire ces gestes, puisque c'est tout ce qu'elle a connu dans sa vie.

Il importe surtout d'insister sur Agrippine, mère de Néron, qui vient d'une lignée de femmes aussi cruelles que despotiques¹⁶². D'abord, elle se maria avec son oncle Claude – parenté qui rendait leur union incestueuse¹⁶³ – et elle le domina. Elle s'arrangea pour que Claude adopte Néron, afin que celui-ci puisse régner sur Rome. Aussi. « [dans] leur grande majorité, les historiens anciens sont d'accord pour mettre la mort de Claude sur le compte d'Agrippine¹⁶⁴ », car elle l'empoisonna pour faire de son fils Néron – né d'un premier mariage – le prince de Rome. Elle veut le pouvoir suprême pour elle-même. D'ailleurs, elle considère que son fils lui doit le trône et elle ira jusqu'à souhaiter le partage du pouvoir avec lui. C'est une femme très ambitieuse qui se sert de ses charmes – elle est la Cléopâtre de son époque. L'empereur Néron en viendra à ne plus considérer Agrippine comme une mère, mais plutôt comme une rivale pour l'Empire. C'est pour cette raison qu'il la tua, car

¹⁶¹ Pierre Grimal, (publié sous la direction de), *Histoire mondiale de la femme. Préhistoire et antiquité*, Paris, Nouvelle librairie de France, 1965, p. 461.

¹⁶² Ernst Kornemann, *Femmes illustres de l'Antiquité*, Paris, Horizons de France, 1958, p. 159.

¹⁶³ Pierre Grimal, *Histoire mondiale de la femme*, ouvr. cité, p. 461.

¹⁶⁴ Daniel Simhon, « Similitudo temporum : Agrippine et Medea, Marie et Médée », dans Richard G. Hudgson, *La femme au XVIIe siècle : actes du colloque de Vancouver, University of British Columbia (5-7 octobre 2000)*, Tubingen, Gunter Narr Verlag, coll. « Biblio 17 », n° 138, 2002, p. 103.

« [elle] avait attiré ce destin sur elle-même par ses propres crimes, le chantage perpétuel dont elle menaçait un fils coupable de ne pas vouloir braver l'opinion en associant ouvertement sa mère à son pouvoir¹⁶⁵ ». La ressemblance entre Agrippine et Médée est trop grande pour qu'elle passe inaperçue :

Néron représentait donc pour [Agrippine], à l'instar de Jason pour [Médée], un « ingratum caput », coupable de la plus extrême ingratitude, car c'était pour lui qu'elle avait commis tant de crimes [...] Agrippine, comme [Médée] apostrophant Jason, n'hésitait jamais à rappeler à son fils les efforts qu'elle avait accomplis pour lui assurer le trône. Ce fils lui avait volé son pouvoir, comme Jason avait volé son royaume à [Médée] : [Quoi, Jason a été capable de cela? Après m'avoir arraché mon père, ma patrie, mon royaume, il a pu m'abandonner seule sur une terre étrangère, le cruel¹⁶⁶!]¹⁶⁷

Bien sûr, il y a un parallèle à faire entre ces deux femmes. D'abord, elles ont toutes les deux commis de terribles crimes, en passant par le meurtre, afin d'assurer la victoire de leurs hommes. À l'aide de ses pouvoirs de sorcellerie, Médée permet à Jason d'obtenir la Toison d'or et de s'échapper avec celle-ci. C'est grâce à elle qu'il sort vainqueur de cette aventure. De plus, pour qu'ils puissent s'échapper avec le butin de guerre, Médée devra quitter son pays natal, tuer son frère et renier sa famille. Agrippine, quant à elle, va jusqu'à tuer son mari, Claude, pour que son fils accède au trône. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'elle disait que Néron lui devait la royauté. Ensuite, à l'instar d'Agrippine, la violence s'est emparée de notre héroïne. Ces deux femmes sont donc prêtes à faire n'importe quoi pour obtenir ce qu'elles désirent.

¹⁶⁵ Pierre Grimal, *Histoire mondiale de la femme*, ouvr. cité, p. 462.

¹⁶⁶ Sénèque, « Médée », *Tragédies*, ouvr. cité, v. 118-120.

¹⁶⁷ Daniel Simhon, « Similitudo temporum : Agrippine et Medea, Marie et Médée », art. cité, p. 106-107.

Comme nous l'avons vu dans ce chapitre, la *Médée* de Sénèque est une tragédie chargée de discours politiques. Avec cette pièce, l'auteur dénonce la violence utilisée par les empereurs, mais aussi par certaines femmes importantes du I^{er} siècle apr. J.-C. De plus, avec le personnage de Créon, Sénèque a su créer un roi à l'image du souverain qu'il aurait souhaité pour son époque. Nous pouvons donc dire que ce grand dramaturge a permis à Rome de se représenter elle-même à l'intérieur de sa tragédie, puisque la pièce nous offre un portrait réaliste de la société et des valeurs qui y sont véhiculées. On se permet donc de réfléchir, non seulement sur la violence exprimée, mais aussi sur les traumatismes qu'elle a pu engendrer. D'ailleurs, comme le dit Pierre Grimal dans *Le théâtre antique*, « le théâtre se donne pour objet [afin] d'offrir à une société une image d'elle-même, d'incarner dans des personnages [...] les principales forces sur lesquelles s'appuient les hommes de ce temps¹⁶⁸ ». Les catastrophes de ce siècle se font sentir et le caractère tyrannique et effroyable de la *Médée* de Sénèque – notion absente de la *Médée* d'Euripide – est bien développé et donne le ton à la pièce.

¹⁶⁸ Pierre Grimal, *Le théâtre antique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », n° 1732, 1978, p. 123.

CONCLUSION

Dans ce mémoire, j'ai tenté de montrer que le personnage de Médée a été utilisé par Euripide et Sénèque comme véhicule pour transmettre des discours politiques. Dans le premier chapitre, j'ai proposé une lecture qui fait de Médée une victime, à l'image de la femme grecque de l'époque. J'ai voulu mettre en évidence, à travers *Médée*, comment la femme était traitée et manipulée au V^e siècle av. J.-C. Médée a donc le soutien du chœur, lequel est composé de femmes qui comprennent le drame qu'elle vit. Cette femme a évolué dans une réalité semblable aux femmes de cette époque, et les gens qui représentent la société, c'est-à-dire le chœur, sont solidaires à sa cause. Médée représente l'antimodèle de la femme athénienne, puisqu'elle fait tout le contraire de ce qu'on attend de son sexe. D'ailleurs, cette pièce est un signe précurseur du « féminisme », car Médée souhaite l'égalité entre les hommes et les femmes. Euripide a créé une héroïne qui suggère au peuple athénien que la femme peut endurer des maux encore plus terribles que de se battre au combat. La pièce de l'auteur grec est une lecture subversive du monde politique du V^e siècle av. J.-C., en Grèce.

Dans le deuxième chapitre, j'ai proposé une lecture du mythe en tant que véhicule pour dénoncer la violence excessive de la société au I^{er} siècle apr. J.-C. et surtout, celle

commise par les empereurs, et les femmes importantes de cette période. Sénèque a été témoin d'atrocités et, à travers le personnage de Médée, il a décidé de les révéler. Il s'est donc exprimé à l'aide de sa pièce. Contrairement à Euripide, le chœur de l'œuvre de Sénèque ne prend pas le parti de Médée et c'est compréhensible, puisqu'il représente la société. Nous avons donc compris que Sénèque, à la faveur de sa pièce, a voulu dénoncer la violence qui avait cours dans sa société et insister sur l'importance de la clémence. Fait non moins important, le théâtre de Sénèque, comme l'a si bien dit Pierre Grimal dans *Le théâtre antique*, « propose des exemples de situations “extrêmes”, où l'âme humaine, mise à la torture, révèle sa propre vérité¹⁶⁹ ».

¹⁶⁹ Pierre Grimal, *Le théâtre antique*, ouvr. cité, p. 106.

BIBLIOGRAPHIE

ACHARD, Guy, *La femme à Rome*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », n° 2950, 1995, 128 pages.

AMOSSY, Ruth (sous la direction de), *Images de soi dans le discours : La construction de l'èthos*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999, 216 pages.

ARCELLASCHI, André, *Médée dans le théâtre latin : d'Ennius à Sénèque*, Rome, Éditions École française de Rome, Collection de l'école française de Rome, 1990, 470 pages.

ARISTOPHANE, Introduction et notes de Constant Poyard, Paris, Librairie de L. Hachette et C^{ie}, 1865, 523 pages.

ARISTOTE, *La Politique*, Paris, Les Éditions Gonthier, 1964, 293 pages.

ARNAUD-LINDET, Marie-Pierre, *Histoire et politique à Rome. Les historiens romains – III^e s. av. J.-C. – V^e s. apr. J.-C.*, Paris, Bréal, coll. « Agora », 2001, 447 pages.

ASSAEL, Jacqueline, *Euripide, philosophe et poète tragique*, Bruxelles, Peeters Publishers, coll. « Études classiques », vol. 16, 2001, 266 pages.

CAQUET, Emmanuel, *Leçon littéraire sur Médée de Sénèque*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Major », 1997, 129 pages.

CAVALIER, Odile (sous la direction de), *Silence et fureur : la femme et le mariage en Grèce. Les antiquités grecques du Musée Calvet*, Avignon, Éditions Fondation du Muséum Calvet, 1996, 527 pages.

CREVIER, Jean-Baptiste-Louis, *Histoire des empereurs romains depuis Auguste jusqu'à Constantin, volume 2*, Paris, Chez Ledoux et Tenré Libraires, de l'Imprimerie de Didot le jeune, 1819, 599 pages.

CROISILLE, Jean-Michel, *Néron a tué Agrippine*, Bruxelles, Éditions Complexe, coll. « 59 La mémoire des siècles », n° 223, 1994, 224 pages.

DECHARME, Paul, *Euripide et l'esprit de son théâtre*, Bruxelles, Culture et civilisation, 1966, 568 pages.

DE ROMILLY, Jacqueline, *La tragédie grecque*, Paris, Presses Universitaires de France, 3^e éd. revue, 1982, 192 pages.

DUBY, Georges et Perrot, Michelle, sous la direction de Pauline Schmitt Pantel, *Histoires des femmes en Occident. 1. L'Antiquité*, Paris, Éditions Perrin, coll. « Tempus », 2002, 736 pages.

DUPONT, Florence, *Médée de Sénèque ou Comment sortir de l'humanité*, Paris, Les Éditions Berlin, 2000, 126 pages.

EAGLETON, Terry, *Critique et théorie littéraires : Une introduction*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Formes Sémiotiques », 1994, 228 pages.

EURIPIDE, *Le Cyclope – Alceste – Médée – Les Héraclides*, texte traduit par Louis Méridier, Paris, Les Belles Lettres, Collection des universités de France publiée sous le patronage de l'Association Guillaume Budé, Tome I, 1925, 236 pages.

EURIPIDE et SÉNÈQUE, *Médée*, traduit et présenté par Pierre Miscevic, Paris, Les Éditions Payot et Rivages, coll. « Rivages poche / Petite Bibliothèque », n°211, 3^e édition, 1997, 261 pages.

FOUCHARD, Alain, *Aristocratie et démocratie : idéologies et sociétés en Grèce ancienne*, Paris, Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté, 1997, 527 pages.

GAUDEMET, Jean, *Les institutions de l'Antiquité*, Paris, Les Éditions Montchrestien, coll. « Université nouvelle, Précis domat », 1972, 518 pages.

GOUREVITCH, Danielle et Raepsaet-Charlier, Marie-Thérèse, *La femme dans la Rome antique*, Paris, Hachette Littératures, 2001, 300 pages.

GRIMAL, Pierre (publié sous la direction de), *Histoire mondiale de la femme. Préhistoire et antiquité*, Paris, Nouvelle librairie de France, 1965, 498 pages.

GRIMAL, Pierre, *La mythologie grecque*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », n° 582, 1953, 128 pages.

GRIMAL, Pierre, *La vie à Rome dans l'Antiquité*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », n° 596, 1953, 128 pages.

GRIMAL, Pierre, *Le théâtre antique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », n° 1732, 1978, 127 pages.

GRIMAL, Pierre, *Sénèque*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », n° 1950, 1981, 128 pages.

GRIMAL, Pierre, *Sénèque. Sa vie, son œuvre avec un exposé de sa philosophie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Philosophes », 1948, 156 pages.

GRIMAL, Pierre, *Romans grecs et latins*, Paris, Librairie Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, 1528 pages.

HUMBERT, Michel, *Institutions politiques et sociales de l'Antiquité*, Paris, Les Éditions Dalloz, coll. « Précis Dalloz, Droit public – science politique », 6^e édition, 1997, 436 pages.

KORNEMANN, Ernst, *Femmes illustres de l'Antiquité*, Paris, Horizons de France, 1958, 290 pages.

LEINER, Wolfgang (réunies par), *Onze études sur l'image de la femme dans la littérature française du dix-septième siècle*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, deuxième éd. revue et corrigée, 1984, 181 pages.

LEMONDE, Franck ; Sénèque et Suétone, *De la clémence ; suivi de Vie de Néron, par Suétone*, Paris, Les Éditions Payot et Rivages, coll. « Rivages poche / Petite Bibliothèque », n° 490, 2005, 147 pages.

MACINTYRE, Alasdair, *Après la vertu. Étude de théorie morale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981, 282 pages.

MALLINGER, Léon, *Médée. Étude de littérature comparée*, Genève, Slatkine reprints, 1971, 418 pages.

MEIER, Christian, *De la tragédie grecque comme art politique*, Paris, Les Belles Lettres, 1991, 276 pages.

MIMOSO-RUIZ, Duarte, *Médée. Antique et moderne. Aspects rituels et socio-politiques d'un mythe*. Paris, Éditions Ophrys, 1982, 247 pages.

MOREAU, Alain, *Le mythe de Jason et Médée. Le va-mu-pied et la sorcière*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Vérité des mythes », n° 9, 1994, 344 pages.

MOSSÉ, Claude, *La Femme dans la Grèce antique*, Paris, Les Éditions Albin Michel, 1983, 190 pages.

MOULINIER, Louis, *Le pur et l'impur dans la pensée des Grecs d'Homère à Aristote*, Paris, C. Klincksieck, coll. « Études et commentaries », n° 11, 1952, 449 pages.

PERRIN, Yves et Bauzou, Thomas, *De la cité à l'Empire : histoire de Rome*, Paris, Ellipses, coll. « Universités – Histoire », 2^e édition, 2004, 496 pages.

PIETTRE, Monique A., *La condition féminine à travers les ages*, Paris, Les Éditions France-Empire, 1974, 315 pages.

RAMBAUX, Claude, « Le mythe de Médée d'Euripide à Anouilh ou l'originalité psychologique de la Médée de Sénèque », dans Claude Rambaux, *Latomus*, XXXI, 1972, p. 1010-1036.

ROMAN, Yves, *Le Haut-Empire : 27 av. J.-C. – 235 ap. J.-C.*, Paris, Ellipses, coll. « L'Antiquité : une histoire », 1998, 191 pages.

ROMAN, Danièle et Roman, Yves, *Rome : de la République à l'Empire*, Paris, Ellipses, coll. « L'Antiquité : une histoire », 2000, 382 pages.

SÉNÈQUE, *Tragédies*, texte établi et traduit de Léon Herrmann, Paris, Les Belles Lettres, Collection des universités de France publiée sous le patronage de l'Association Guillaume Budé, Tome I, quatrième tirage, 1968, 1^{ère} éd. 1925.

SHAKESPEARE, William, *Œuvres complètes : Édition bilingue, Comédies II*, Paris, Les Éditions Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2000, 847 pages.

SIMHON, Daniel, « Similitudo temporum : Agrippine et Medea, Marie et Médée », dans Richard G. Hudgson, *La femme au XVIIe siècle : actes du colloque de Vancouver, University of British Columbia (5-7 octobre 2000)*, Tubingen, Gunter Narr Verlag, coll. « Biblio 17 », n° 138, 2002, 430 pages.

SUÉTONE, *Vies des douze Césars*, traduction et notes de Henri Ailloud, Paris, Les Éditions Gallimard, coll. « Folio classique », n° 640, 1975, 499 pages.

WATTEL, Odile, *La politique dans l'Antiquité romaine : De la royauté à la fin du Haut-Empire*, Paris, Les Éditions Armand Colin / HER, coll. « Coursus – Histoire », 2000, 188 pages.

WIDAL, Auguste, *Études sur trois tragédies de Sénèque imitées d'Euripide...*, Paris, Les Éditions Durand, 1854, 181 pages.

ZELLER, Jules, *Les empereurs romains. Caractère et portraits historiques*, Paris, Librairie académique Didier et C^{ie}, 4^e éd. revue, 1876, 544 pages.