Les différents aspects de la réception des mythes dans les réécritures du théâtre français et francophone du XXI^{e} siècle

Dora LEONTARIDOU
Université Paris III

Résumé : Les mythes continuent à émerger dans le théâtre du XXI^{e} siècle, un peu partout dans le monde. Dans cet article nous focaliserons sur le champ du théâtre français et francophone pour examiner de quelle façon, de nos jours, sont approchés les mythes par la scène contemporaine. Les mythes les plus revisités sont ceux de Médée et d'Œdipe mais d'autres apparaissent aussi comme ceux d'Iphigénie, de Philoctète, de Prométhée. Des gens du théâtre très connus comme Olivier Py, Nancy Huston, Jean Pierre Siméon, Joël Jouanneaux, Jean – René Lemoine et autres écrivains et metteurs en scène revisitent les mythes, tout en leur réservant un regard différent. Ainsi, la réception du contenu mythologique et des hypotextes, est souvent effectuée sous l'angle de la contestation, ou au contraire par le dialogue soit entre les textes et/ou avec la contemporanéité. Ces procédures peuvent aussi amener à une resémantisation du contenu mythique.

Mots-clés : théâtre, théâtre contemporain, mythes, réception, réécriture, revisite, francophone

Pourquoi un auteur décide-t-il d'approcher un mythe aujourd'hui ? Telle est la question que nous nous sommes posé au début de cette étude. La densité des émergences du mythe dans cet espace temporel circonscrit au passage d'un siècle à l'autre, nous oblige à mobiliser la réflexion de Gilbert Durand qui souligne le fait que les mythes ne sont pas représentés de façon régulière dans les siècles. Au contraire, il y a des périodes d'intensité et de périodes d'effacement[1]. Encore, dans son œuvre classique *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, Gilbert Durand souligne la charge sémantique que peut véhiculer l'émergence d'un mythe dans une période concrète[2]. De même, Hélène Merlin Kajman affirme que la littérature est un symptôme : « La littérature est un indicateur puissant, un symptôme : elle pense les expériences sur un mode peu conceptualisé. Elle peut toucher ce que la censure (politique, inconsciente) interdit

[1] Durand, G. (1978). « Pérennité, Dérivations et Usure du Mythe ». *Problèmes du mythe et de son interprétation*, Actes du colloque de Chantilly (32). Les Belles Lettres.

[2] Durand, G. (1992). *Figures mythiques et visages de l'œuvre, de la mythocritique à la mythanalyse.* Dunod.

de toucher »[3] (Merlin-Kajman, 2000 : 337). Les deux voies que le dialogisme de Bakhtine a introduites dans la théorie littéraire, l'approche intertextuelle et la théorie de la réception convergent dans les études des réécritures des mythes. En prenant en considération ces deux voies mais aussi les problèmes qui en émergent M. Angenot suggère :

> Il faut donc à mon avis que le chercheur, mettant cartes sur table, expose et manifeste sa propre problématique tout en laissant voir de quelles filiations théoriques elle provient et quelles visées elle est censée accommoder[4].

Les travaux les plus récents sur l'intertextualité insistent sur le fait que l'auteur de l'hypertexte est d'abord un lecteur, parfois critique de l'hypotexte. Cette thèse est soutenue par Henri Béhar dans son article « La réécriture comme poétique ou le même et l'autre », ù il analyse la relecture poétique que Jacques Roubaud réalise dans *l'Autobiographie chapitre* dix sur le *Corps et biens* de Desnos[5]. De même il est possible que l'auteur se fasse à la fois commentateur et créateur, un critique-créateur. D'ailleurs, ainsi que Georges Steiner le souligne « Toute forme sérieuse d'art, de musique, de littérature, est un acte critique »[6], et en plus « La littérature et les arts sont aussi une critique dans une sens plus spécifique, plus pratique. Ils exposent une réflexion, un jugement de valeurs sur l'héritage et le contexte qui sont les leurs »[7]. Parfois, la réécriture est dotée d'une vision critique sur son hypotexte classique. De plus, elle est souvent enrichie d'un point de vue qui tient compte du savoir de la modernité. C'est justement sous le prisme de cet apport de l'aspect critique mais aussi du dialogue avec d'autres textes antiques et avec la contemporanéité, à savoir les problèmes sociaux et politiques de notre ère, que les œuvres que nous avons retenues seront traitées par la suite.

1 Le dialogue avec la contemporanéité : le mythe de Médée

Dans ce champ du dialogue des anciens mythes avec la contemporanéité sont placées la plupart des réécritures. Le mythe qui émerge le plus dans le théâtre contemporain est sans doute celui de Médée.

En fait, dans le théâtre français et francophone du nouveau siècle nous comptons la première mise en scène en 2003 de *Médée* de Max Rouquette, publiée pour la première fois en 1993, mais rééditée régulièrement jusqu'à nos jours. De même, la pièce *Médée Kali* de Laurent Gaudé qui associe l'héroïne à Méduse et à la divinité indienne Kali, publiée en 2003, et représentée la même année et les années suivantes. À côté de ces œuvres, on trouve aussi celles de dramaturges plus jeunes qui reviennent sur le mythe. De cet éventail, nous retiendrons la tragicomédie de Clyde Chabot en 2005, *La*

[3] Merlin-Kajman, H. (2000). *L'absolutisme dans les lettres et la théorie de deux corps. Passions et politique* (337). H. Champion.

[4] Angenot, M. (1983). « Intertextualité, interdiscursivité, discours social » (105). *Texte,* 2.

[5] Roubaud, J. (1977). *Autobiographie, chapitre dix : poèmes avec des moments de repos en prose.* (56-59). Gallimard.

[6] Steiner, G. (1991). *Réelles présences.* Les arts du sens, trad. de l'anglais par Michel R. de Pauw (30). Gallimard.

[7] *Ibid.* (31).

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

Toison d'or de la dramaturge Anne Chevais, écrite en 2010, *Médée l'effroi* de Chantal Desrues, publiée en 2010 et *Médée et Jason… Rien ne va plus* de Georges Floquet en 2009. Plus récemment, en 2013, Jean René Lemoine donne sa version sur le même sujet, avec sa pièce intitulée *Médée, poème enragé.*

Il faut également noter les œuvres majeurs de ce mythe dans le théâtre occidental récent parce qu'elles nourrissent la réflexion des écrivains de notre ère, comme eux seuls reconnaissaient cette dette dans leurs interviews. Nous devrons donc mentionner la pièce *Médée et autres récits de femmes* de Dario Fo, écrite en 1987 et traduite en français l'année suivante, représentée régulièrement en France et ailleurs jusqu'à aujourd'hui. Également, le *Matériau Médée* de Heiner Müller traduite en français est représentée aussi régulièrement. La *Manhattan Medea* de Dea Loher qui, comme l'indique son titre, se situe à New York tandis que les héros principaux sont des immigrés se meut dans la ligne du dialogue du mythe avec les problèmes sociaux contemporains sur le sujet de l'étranger ainsi que Max Rouquette l'avait premièrement repéré.

À l'opéra, le mythe émerge dans deux créations contemporaines, *Médée* de Michèle Reverdy, composée sur un livret de Kaï Stefan Fritsch et Bernard Banoun, conçue d'après *Medea-Stimmen* de Christa Wolf, tandis que l'opéra homonyme du compositeur Pascal Dusapin de 2005 est basé sur le texte du *Matériau Médée* du dramaturge allemand Heiner Müller. En chorégraphie, Angelin Preljocaj crée *Le Songe de Médée*. Dans la filmographie récente, le film *Médée Miracle* de Tonino De Bernardi avec Isabelle Huppert dans le rôle principal d'Irène, une jeune femme immigrée d'Europe centrale, qui par la suite est mariée à Jason, un patron d'un café d'ambiance française.

Ces œuvres constituent déjà un corpus considérable, sans compter les adaptations de la tragédie éponyme d'Euripide.

2 Desrues, *Médée* : Les problèmes du couple

Dans la pièce de Desrues émergent deux thèmes majeurs contemporains : Les relations du couple d'une part et la manipulation des peuples par les politiciens. Dans le champ des relations du couple, est placée l'usure de la relation au fil du temps. Jason crie à Médée : « Je suis fatigué de tes colères » pour recevoir la réponse « Je saurai te couvrir de caresses ». Mais pour Jason, il est déjà trop tard : « Je voudrais les recevoir d'une autre femme[8] », lui répond-il. De plus, il rend Médée responsable de l'usure de leur relation :

JASON : Tu es amère.
Mais reconnais que c'est ta brutalité qui m'a éloigné de toi.

Médée pour sa part, déclare :

MÉDÉE : Dans un couple on partage aussi les torts[9]

[8] Desrues, C. (2010). *Médée l'effroi (50).* TriArtis.
[9] *Ibid.,* (69).

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

L'anachronisme saute aux yeux. On ne peut en aucune façon placer cette conversation entre les deux époux à l'époque antique. C'est un dialogue moderne qui porte sur les problèmes d'un couple également moderne. Il y a également le côté de l'argent. L'enjeu était le profit net et clair. Médée informe la Nourrice que « Jason a fait cela/ il a acheté Creüse avec la Toison[10] ». Un peu plus loin, déclare à Jason : « Je voudrais protéger mon pauvre bien ». Jason lui répond sans vergogne : « il nous aurait été utile »[11]. Le sujet du profit et de manque d'honnêteté de la part de Jason refait surface encore une fois :

> MÉDÉE : et tu voudrais que je te laisse ma cassette : (qui comprenait des portions magiques ou des herbes thérapeutiques plutôt).
>
> JASON : d'autres de toutes façons te la déroberont tôt ou tard [12].

On entend ici – nous semble-t-il – des échos de Cassandra de Christa Wolf. De plus est directement posée la question du profit, de l'exploitation de celui qui possède quelque chose de précieux pour les autres. La question de la loi qui peut protéger la victime n'existe tout simplement pas. L'image est celle d'une jungle où le plus fort peut s'emparer du bien du plus faible. À cet enjeu-là est lié aussi l'élément politique. Jason révèle que Créon exige la Toison non pour lui mais pour son peuple[13]. Le roi explique lors d'un aparté les raisons de sa décision par rapport à son peuple.

> On m'a appris qu'il existe/ trois degrés de bonheur/ d'abord le plaisir/ au dessus l'éthique/ et âge d'or la sagesse/ la sagesse c'est le plus difficile/ trop nombreux/ trop sots/l'éthique/ mes concitoyens ne semblent pas très soucieux/ moi-même/ le plaisir/ le plaisir de l'or [14].

Médée elle-même admet que « le peuple veut être riche, pas savant [15] ». De plus elle accuse Jason de faiblesse. Elle lui crie : « Toi tu t'es agenouillé devant l'homme d'état/ toi l'homme libre[16] ». À cela est lié aussi l'aspect de la révolte, mis en avant lors du dénouement. Après le meurtre, Jason crie à Médée : « Tu n'as plus rien d'humain[17] ».

Elle, de sa part, l'informe :

> Ma révolte
> La révolte est humaine
> Tu m'as trahie et tu m'as vendue
> Tu as convoité mes secrets les plus intimes et Créon mes richesses
> Je me suis vengée je l'avais promis [18].

[10] *Ibid.,* (65).
[11] *Ibid.,* (69).
[12] *Ibid.,* (70).
[13] *Ibid.,* (55).
[14] *Ibid.,* (54-55).
[15] *Ibid.,* (42).
[16] *Ibid.,* (66).
[17] *Ibid.,* (80).
[18] *Ibid.,* (81).

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

La vengeance constitue un instinct primitif, pas acceptée dans notre civilisation, régie par les lois. Il est impératif donc d'être refoulé. Éventuellement le théâtre, et le mythe de Médée, pourrait donner un exutoire, octroyer une « catharsis », à cet instinct de la jalousie et de la vengeance, que même la religion du christianisme, basée sur le pardon, n'a pas pu déraciner.

3 Max Rouquette, *Médée* : La cause des tsiganes et des africains

Dans le cycle des réécritures actuelles, la tragédie *Médée* de Max Rouquette se distingue pour deux raisons majeures. Premièrement, elle fut écrite d'abord en occitan et traduite ensuite en français. Le texte place Médée dans le clan des tsiganes. Deuxièmement, dans la mise en scène que Jean-Louis Martinelli a réalisée, le mythe fut transposé en Afrique. Médée est transformée en princesse africaine. Ce choix permet l'interaction entre le mythe et la culture africaine, entraîne des échanges transculturels entre le mythe, sa réécriture en occitan, puis en français et sa représentation conçue selon la réalité africaine contemporaine[19]. Ce type de transfert d'un *là-bas et ailleurs* à un *hic et nunc* est une interprétation théâtrale importante du théâtre moderne[20].

L'idée de transposer le texte de *Médée* dans la réalité africaine contemporaine vient à Jean-Louis Martinelli, selon son propre témoignage, lors d'un voyage au Burkina Faso, où il était allé dans l'intention de rencontrer des acteurs et des musiciens. Ce voyage coïncide avec l'époque où il venait de découvrir le texte de Rouquette[21] La première création a eu lieu au Théâtre de Nanterre-Amandiers en octobre et novembre 2003, avec des acteurs burkinabés et Félicité Wouassi dans le rôle de Médée[22]. Par la suite, en 2008, Renato Quaglia, directeur du Festival de Naples, demande à Jean-Louis Martinelli de reprendre Médée au Festival de Naples de la même année. Les courts délais imposent des changements à la représentation de l'an 2003. La scénographie change radicalement, l'espace n'est plus l'Afrique mais un lieu qui évoque éventuellement un campement provisoire aux alentours d'une ville ou vaguement un centre de rétention.

Dans la représentation en question, les objets utilisés sont en harmonie avec l'espace dramatique choisi. Médée est vêtue d'une robe targuie. Ce choix fait écho aux tsiganes du texte, peuple également nomade. Sa robe de mariée et ses bijoux, ses objets sont gardés dans un *canari*, qui est une jarre de forme sphérique, une poterie d'usage courant en Afrique. Le déplacement de ce *canari* par le Vieux, lors de la représentation, est accompagné d'une courte phrase selon laquelle le *canari* contient un fétiche. Cet ajout évoque à la fois les pratiques magiques du monde africain et l'attribut de magicienne octroyé à Médée, et crée un effet syncrétique de plus. Il est évident que la

[19] Sur les enjeux interculturels de la mise en scène de Jean-Louis Martinelli, voir Leontaridou, D. (2001) « Médée à la croisée des cultures » (32-43). *Relief*, « La francophonie du Nord au Sud : Manifestations du transculturel dans la littérature et le théâtre francophones », vol. 5, n. 2.

[20] Schmeling, M. (1982). *Métathéâtre et intertexte, aspects du théâtre dans le théâtre* (49) Lettres Modernes.

[21] Martinelli, J.-L. (juin 2003). « Journal de voyage ». *Théâtre Contemporain,* Martinelli, J-L., « De 2003 à 2010, l'aventure du spectacle Médée… Note de Jean-Louis Martinelli en 2009 ». *Théâtre contemporain* https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Medee/ensavoirplus/idcontent/16764.

[22] Cette représentation fut reprise en janvier 2004 à Marseille au Théâtre de la Criée, à Châlons-sur-Saône aux Espaces des Arts, à Annecy, au Bonlieu et à la Scène nationale. En février de la même année, la tragédie fut jouée à Montpellier au Centre Dramatique National et au Théâtre des Treize vents, et à Toulouse au Théâtre national.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

robe targuie et le *canari* constituent des objets symboliques qui fonctionnent en tant que métonymies, une des fonctions possibles de l'objet théâtral[23].

Les costumes des suivantes de Médée sont également africains en couleur de terre et bleu-ciel pâle. Contrairement aux costumes africains des femmes, les hommes qui tiennent les deux rôles principaux, Créon et Jason, sont vêtus de costumes occidentaux -Jason porte des lunettes de soleil, un luxe complémentaire dans l'espace pauvre- qui les placent en distance culturelle avec les femmes, Médée et ses suivantes. Finalement, au dénouement, les corps des enfants tués n'apparaissent pas sur scène. À leur place sont portés sur la scène deux bustes en bois sculptés à la façon des masques africains, objets référentiels donc et autre élément de transculturalité. Les objets scéniques parviennent du coup à resémantiser avec succès les signifiés textuels une fonction déjà observée par Patrice Pavis[24].

Dans cette tragédie, l'accent est mis sur l'Autre, l'étrangère. Le couple est un couple mixte composé de deux personnes venant de cultures différentes, une réalité de nos jours. Le mythe est réécrit sur la souffrance que la culture dominante cause à la culture minoritaire. Médée n'est pas seulement une femme trahie et abandonnée, mais aussi une étrangère, considérée comme inférieure à cause de son origine, de sa culture. Jason n'est pas seulement un homme qui abandonne sa femme, mais aussi le représentant de la culture dominante, ce qui accentue encore son crime. De même pour Créon, qui, de plus, est le représentant de l'autorité, le chef de l'État, qui n'est pas juste, qui commet des abus de pouvoir, qui utilise la loi pour son propre intérêt, à son gré.

La représentation scénique de cette réécriture met surtout l'accent sur l'immigration et les problèmes très actuels qui en découlent.

4 Anne Chevais, *Médée et la Toison d'or* : La valorisation de Médée.

Une autre pièce aussi, celle d'Anne Chevais intègre nettement la contemporanéité dans sa réécriture focalisant surtout sur les problèmes du couple comme Desrues. Médée est mise à l'épicentre du mythe et de la fameuse conquête même par le titre : *Médée et la Toison d'or*. Ce choix rappelle la grande dette de Jason à Médée, qui l'avait jadis beaucoup aidé à la conquête de cette fameuse toison qui pourrait lui redonner le trône d'Iolkos. La contribution de Médée à l'accomplissement de l'expédition des Argonautes est accentuée. L'écriture est dans sa plus grande partie poétique, rythmée, en vers. Les personnages du mythe qui revivent dans la réécriture sont Jason, Médée, Merméros, leur fils. À côté de ces personnages connus émerge un autre personnage, nouveau, La Mytho. Son rôle est d'annoncer les nouvelles, de raconter le passé ou de faire des commentaires sur l'action. Le déroulement de l'action révèle son vrai statut qui au début reste un peu confus : La Mytho est la télévision.

Jason et Médée sont un couple moderne. Selon l'intrigue, ce sont des gens connus et éminents dans leur espace social. Leur divorce a lieu au vu et au su de tous à l'instar des données des sociétés modernes de communication.

[23] Ubersfeld, A. (1977). *Lire le théâtre* (180 et suite). Éditions Sociales.
[24] Pavis, P. (1996). *L'analyse des spectacles* (264). Nathan.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

MÉDÉE : Ah te voilà ! Monsieur fait la couverture de Gala et disparaît. Tu me trompes, je l'apprends par la presse et je ne peux même pas te joindre.

JASON : Je prends quelques affaires et je repars. Je n'ai pas le temps de discuter.

MÉDÉE : Ce ne te dérange pas trop que je sois la risée du peuple de Corinthe ?

JASON : Tu es parano personne ne rit de toi.

MÉDÉE : Mais c'est répugnant

Ma vie privée est affichée dans les rues, et moi je ne suis même pas prévenue.

Ça ne va pas se passer comme ça.

JASON : Tu sais où est ma Rolex je ne remets pas la main dessus ? [25]

Nombreux sont les signes de la contemporanéité qui font leur intrusion sur le canevas mythique.

MÉDÉE : Tes accords commerciaux avec certains pays sont compromis

Car Amnesty International ne cesse de dénoncer tes violations des droits humains

Méfie-toi surtout d'un homme chaussé d'une seule sandale [26].

Ou encore : « Jason dans son salon fume une cigarette, ouvre une canette puis allume la télé » (*Ibid.* : 45). Or, à côté des extraits qui correspondent à la vie d'un couple actuel, refait surface aussi le noyau tragique du mythe. Médée déclare :

Mon honneur doit être vengé

Je n'ai ni frère ni père pour le faire

Qu'importe, je le ferai moi-même[27].

Au total, le déroulement de l'action oscille entre le présent et le passé, le mythique et le réel.

[25] Chevais, A. (2010). *Médée et la Toison d'or,* (27). Alna.
[26] *Ibid.,* (19).
[27] *Ibid.,* (33).

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

5 Jean-René Lemoine, *Médée, poème enragé* : le dialogue des textes

Médée de Jean René Lemoine est une pièce de théâtre qui se déroule par le monologue de Médée, qui est d'ailleurs, le seul personnage. Les autres personnages émergent au fur et à mesure de son propre récit. La pièce traite exclusivement la cause du couple. Elle se meut ainsi dans le sillage des réécritures qui voient dans ce mythe un véhicule très propice pour parler des excès des problèmes du couple. Médée est la femme abandonnée qui souffre énormément.

> Pitié, pitié, allez trouver Jason, dites-lui de revenir, je ne peux plus voir le soleil, dites-lui qu'il ne doit pas me laisser seule. La maison est trop vaste, trop de lustres, trop de marbres, les arbres se dressent devant moi comme épouvantails, qu'ai-je fait pour mériter cela ? Est-ce qu'on punit toujours le trop d'amour ? Est-ce ma faute si je l'aime comme au premier soir, comme au premier matin ? Où est-il ? Allez le chercher, pitié, dites-lui que Médée va mourir ! Dites-lui qu'il la tue [...][28].

Ou encore elle dit :

> J'accepte que tu ne me touches plus, que tu ne me parles plus, mais tu le sais, ta peau sera toujours mon territoire, tes yeux, mes océans. Sans contrat, sans église, nous sommes unis, jusqu'à a la tombe, n'est-ce pas ?[29]

Le texte fait toujours des allusions au monde contemporain. Médée est une femme qui commence à boire, ne pouvant pas supporter son abandon, la maison où elle vit est dotée d'une piscine où se baignent les enfants sous l'œil de leur nourrice, en portant des brassards rouges, Médée prend le « beauty case » de sa mère en partant de sa patrie, elle utilise du fond de teint et du rouge pour se maquiller, et beaucoup d'autres détails de ce style, qui placent Médée dans un milieu bourgeois de notre ère. Dans ce milieu, l'abandon la déchire et ne pouvant plus le supporter tisse les nœuds de la vengeance primitive, qui suit d'ailleurs de près la structure euripidienne.

Mais le texte fait allusion à d'autres situations de jalousie démesurée, ainsi qu'elles figurent dans les pièces de théâtre moderne. Les personnages évoqués sont Desdémone, Ophélie, Iseult, Brunhilde. Ainsi que l'écrivain lui-même le reconnait, cette réécriture porte les signes d'autres qui lui sont antérieures :

> J'ajouterai que d'autres Médée ont en quelque sorte "contaminé" mon projet. Médée-Matériau de Heiner Müller, spectacle mis en scène par Vassiliev avec Valérie Dréville, m'a profondément marqué. J'ai longtemps cru qu'il me serait impossible d'aborder ce mythe tant les images de la comédienne étaient collées à la rétine de mon souvenir. Et puis un jour on se libère, on est prêt, et ce qui inhibait devient une inspiration.Enfin, je ne peux pas oublier la Médée de Pasolini avec Maria Callas. La confrontation des

[28] Lemoine, J-R. (2013). *Médée poème enragé* suivi de *Atlantides,* (26-7). Solidaires Intempestifs.
[29] *Ibid., (29).*

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

> mondes (le monde archaïque face à une société "occidentale") était le postulat du cinéaste. Cette Médée-là traverse, lointainement sans doute, mon travail[30]

Comme il est évident ce sont le thème de la jalousie et celui de la vengeance qui traversent ces réécritures, qui font allusion ouverte à d'autres textes aussi. Or, ce dialogue des textes – caractéristique d'ailleurs de l'intertextualité – est vivement présent dans l'analyse de la pièce qui suit.

6 Olivier Py, *Prométhée* : Le dialogue entre les textes – resémantisation du contenu mythique.

Olivier Py, revisite ce mythe pour la première fois en 2012 et donne une adaptation qui maintient le titre d'Eschyle, *Prométhée enchainé*. Ce mythe est surtout connu par la tragédie *Prométhée enchainé*, qui, ainsi que Pietro Pucci l'observe, est devenue « l'inspiratrice du grand mythe européen de Prométhée »[31]. Et cela malgré le fait que Hésiode dans son œuvre *Les travaux et jours* raconte une toute autre version, où Prométhée est présenté presque coupable pour la chute de l'homme. Plus tard, Platon, reprend lui aussi ce mythe, dans son dialogue *Protagoras*. Au cours de ce dialogue, le sophiste Protagoras, voulant répondre à l'argument de Socrate que la vertu ne peut pas être enseignée, mentionne un épisode du mythe prométhéen peu connu. Il raconte que les dieux avaient confié à Prométhée et à son frère Epiméthée la tâche de distribuer les qualités à tous les êtres vivants sur terre. Epiméthée demande à Prométhée de lui laisser faire cette tâche tout seul. « Quand je l'aurai fini, tu l'inspecteras » lui dit-il. Prométhée consent, et Epiméthée commence à distribuer les qualités aux animaux. Or, à la fin de sa tâche, il voit qu'il a distribué toutes les armes qu'il possédait aux animaux, et pour l'homme, il ne restait plus rien. Prométhée, voulant pourvoir l'homme de quelque chose pour sa survie, il dérobe d'Héphaïstos et d'Athéna l'habileté artistique et le feu, – nécessaire d'ailleurs à tout art – et il les offre aux hommes. Selon le récit de Protagoras, il avait pensé leur donner aussi l'art politique, mais ce dernier appartenait à Zeus, et il ne pouvait pas pénétrer dans ses demeures sans être vu (pour le voler). Mais les hommes incapables donc, à cause de cette lacune, à vivre en commun, soit ils devenaient la proie des animaux sauvages, qui étaient plus forts que l'homme, soit ils s'entretuaient. Voyant cette situation Zeus, et craignant l'anéantissement total de la gent humaine, il envoie Hermès afin de donner à tous les hommes les sentiments de justice et de révérence (*aidôs* dans le texte grec ancien…). Avec ces deux qualités, Zeus estima que les hommes seraient capables de fonder des villes et de vivre ensemble. Hermès demanda alors, s'il devait donner ces sentiments à tous les hommes ou seulement à quelques-uns. Zeus lui répondit :

> À tous indistinctement, et qu'ils soient tous au nombre de ceux qui participent à ces sentiments ! Il n'y aurait pas en effet de cités, si un petit

[30] Vidal, N. (23-12-2014). « Jean-René Lemoine : « Médée choisit l'enivrante folie du sursis ». Propos recueillis par Nicolas Vidal ». *Putsch media* https://putsch.media/20141223/interviews/interviews-culture/jean-rene-lemoine-medee-choisit-l-enivrante-folie-du-sursis/.

[31] Pucci, P. (2005). « Prométhée d'Hésiode à Platon » (51-70). *Communications*, 78.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

> nombre d'hommes, comme c'est par ailleurs le cas avec les disciplines spéciales, participait à ces sentiments. De plus, institue même, en mon nom, une loi aux termes de laquelle il faut mettre à mort, comme s'il constituait pour le corps social une maladie, celui qui n'est pas capable de participer au sentiment de l'honneur et à celui du droit.[32]

Outre le texte d'Eschyle, l'adaptation d'Olivier Py puise aussi dans cet autre épisode du mythe, moins connu, présent dans le dialogue de Platon *Protagoras,* mentionné ci-dessus. À la fin du texte français est ajouté un « épilogue » qui évoque, à l'instar de l'extrait du *Protagoras* de Platon, le passage du porte-feu au porte-voix, des dons de Prométhée à ceux d'Hermès, qui complèteront les capacités de l'homme afin qu'il devienne un « animal politique et social », capable à fonder des cités et à vivre ensemble avec les autres hommes.

Ensuite viennent les pures innovations. Dans le texte éponyme d'Eschyle, le chœur d'Océanides, bien qu'il montre sa compassion pour Prométhée, reste humble et obéissant à Zeus. Il reproche à Prométhée, son *eleutherostomein* (v.180) le « parler librement ». Aux objections de Prométhée, les Océanides le réprimandent : « Tu es trop fier (thrasus) », « agan eleutherosotmeis » (v.178-180) (ta bouche est trop libre). Ioanna Papadopoulou-Belhmedi a montré que « le phobos des Océanides, le phobos tragique, naissait de cette « contradiction entre liens et paroles libre[33] ».

Or, dans la version d'Olivier Py, ce chœur est beaucoup plus courageux et actif. Non seulement il conteste le pourvoir de Zeus, mais il suggère aussi à Hermès non seulement l'idée de donner la parole aux humains mais aussi de devenir le dieu de la parole, au lieu d'être seulement un messager de dieux. Le passage qui suit est révélateur :

> HERMÈS : Qui connait une arme plus grande que sa foudre ?
>
> LE CHOEUR DES OCÉANIDES : Le poète.
>
> HERMÈS : Quelle est cette arme ?
>
> LE CHOEUR DES OCÉANIDES : La parole.
>
> HERMÈS : Comment manier cette arme ?
>
> LE CHOEUR DES OCÉANIDES : C'est aux dieux de donner la parole. [...]
>
> HERMÈS : Qu'est-ce que je serais moi dans cette alliance ?
>
> LE CHOEUR DES OCÉANIDES : Le dieu de la parole, non pas seulement le messager des dieux, non pas cette parole qui tombe comme la foudre, qui assourdit comme le tonnerre, mais le dieu de la possibilité du dire, le dieu de la parole même, le dieu de cette parole qui, comme les vagues, éternelle, toujours recommence, toujours finit…

[32] Platon. (1950). *Protagoras, Œuvres complètes* (222 c-d), tome 1, traduction par Léon Robin. Éditions Gallimard.

[33] Papadopoulos-Belmehdi, I. (2003). « "Les mots qui voient." Du tragique dans le *Prométhée enchaîné* » (54), *Kernos*, n° 16, cité par Pietro Pucci (59).

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

HERMÈS : Je serais le dieu de la parole ?

LE CHOEUR DES OCÉANIDES : Et Zeus, ton roi, sera le roi d'un monde qui peut se dire. Apollon a jeté la lumière sur le monde et les choses sont apparues. On ne les voyait pas dans la nuit titanesque. Et maintenant il reste que l'on peut les nommer[34].

Dans cette adaptation d'abord sont mis en dialogue les deux textes anciens, l'un venant en complément de l'autre. Par la suite, tous les deux sont mis en dialogue avec la contemporanéité. Dans ce cadre, le chœur d'Océanides est valorisé et prend une place importante dans le déroulement de l'intrigue. Nous rappelons au passage que le chœur ancien, ne jouait jamais un rôle important dans la progression de l'intrigue. Au contraire, sa fonction était restreinte aux commentaires des actions des héros ou des situations, ou encore aux chants et aux louanges aux dieux. Ici, le chœur d'Océanides assume un rôle majeur, la décision. C'est le chœur qui décide du don qui doit être attribué aux hommes, à savoir, la parole. En plus, ce sont les Océanides qui conçoivent la « promotion » d'Hermès en dieu de la parole. Ces deux nouveautés, sont en accord évidement avec le statut social de la femme contemporaine.

Ces deux innovations ne contestent pas pour autant le noyau sémantique du mythe antique, à savoir la contestation du pouvoir, mais elles l'adaptent aux normes contemporaines. Elles suscitent la réflexion sur de nombreux sujets qui concernent la société contemporaine (non seulement du monde occidental) : sur le statut de l'homme en tant que « animal politique et social », sur les qualités qui sont nécessaires pour vivre ensemble dans les cités, sur le rôle de la parole, de l'expression dans la cité, sur la possibilité et le droit de s'exprimer, sur le rôle des femmes dans la cité. Ce faisant, le mythe maintient son caractère diachronique, adapté aux enjeux contemporains.

7 La contestation : Nancy Huston, *Jocaste Reine*

Dans la suite, nous approcherons un autre texte qui semble-t-il se trouve aux antipodes des réécritures précédentes, concernant les sources ou mieux des hypotextes antiques. Il s'agit de *Jocaste Reine* de Nancy Huston. Ce texte, n'est pas une adaptation de l'hypotexte antique, comme le précèdent. Il s'agit d'une réécriture qui s'inspire bien entendu des éléments mythiques, mais le produit final est un texte nouveau. Il s'agit d'une « une nouvelle vision » du mythe. Nancy Huston, est une écrivaine canadienne francophone contemporaine. Elle a publié une vingtaine de romans, dont huit sont déjà traduits en grec. En 2009 publie la pièce *Jocaste Reine* inspirée du mythe d'Œdipe à la demande de la metteure en scène suisse Gisèle Sallin. Cette tragédie a été représentée pour la première à Fribourg et ensuite elle est jouée régulièrement dans plusieurs théâtres jusqu'à nos jours. Jean Siag cite les paroles de Nancy Huston qu'il a recueillies au cours d'un entretien téléphonique :

> Elle m'a écrit une lettre [Gisèle Sallin] où elle me disait qu'elle rêvait depuis longtemps de créer une pièce autour du personnage de Jocaste »

[34] Py, O. (2012). *La Trilogie de la guerre, suivi de Prométhée enchaîné.* Actes Sud.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

> [...] « Elle me disait qu'elle était restée silencieuse depuis 2500 ans et qu'il fallait lui donner la parole[35].

Il y a en fait une grande cause ici. Œdipe est très connu. D'autant plus que Freud a puisé lui aussi dans ce mythe pour parler du complexe d'Œdipe. Mais pour Jocaste, la mère et épouse tragique, peu de choses sont connues. La production théâtrale et les réécritures du mythe, depuis des siècles, ne lui ont pas donné une place importante. Il faut noter ici au passage, qu'à la fin du XX^e^ siècle, cette tendance change et deux œuvres francophones octroient aussi une place un peu plus considérable à ce personnage : le monologue *Jocaste*, de Michèle Fabien, paru en 1981 et le roman *Mes Œdipes* de Jacqueline Harpman, paru en 2006.

Dans la tragédie de Nancy Huston, le personnage de Jocaste est valorisé tant qu'à l'espace qu'elle occupe dans la tragédie, compte tenu de sa longueur en vers, que de la réflexion qu'elle exprime sur le mythe même. Elle devient le pivot de la déconstruction des éléments qui composent l'hypotexte de Sophocle, surtout en ce qui concerne la véracité de l'oracle. Elle entreprend à plusieurs reprises une critique des oracles et des dieux. Elle dit à sa fille Antigone à titre d'exemple :

> Tu as raison.
> Depuis toujours, voyant un mal,
> les humains en cherchent le remède au ciel,
> alors que c'est sur terre qu'il faut chercher…
> Les dieux, au lieu de nous inciter à l'entraide,
> sèment entre nous soupçon, discorde et haine,
> nous dressent les uns contre les autres,
> nous mentent effrontément ! Ah ! il aurait mieux fait,
> Laïos, de ne jamais aller à Delphes ![36]

Après l'apparition de la peste à Thèbes, Œdipe envoie Créon à Delphes pour demander le conseil des dieux. Mais Jocaste exprime son opposition. Elle lui dit :

> Oh ! si ça vous amuse…
> Les dieux s'amusent sûrement aussi,
> Mais ils n'y sont pour rien dans cette histoire.
> La peste n'est ni mystère, ni malédiction, mais maladie. L'un attrape, son souffle la transmet à ses proches, et les rats font le reste : voilà l'épidémie ! Franche, claire, fatale, elle appelle des solutions fermes et sensées : organiser les soins des souffrants, les séparer des bien portants, assainir les sources, s'acharner sur la vermine : travaux trop bas pour les rois, sans doute ? trop humbles exigeants trop de patience ? [37]

[35] Siag, J. (2-4-2013). « Nancy Huston et Jocaste reine : paroles de femmes ». *La presse.ca*
[36] Huston, N. (2009). *Jocaste Reine,* (67-8). Actes Sud.
[37] *Ibid.* (21).

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

Elle met en cause alors les éléments du mythe, examinés sous le prisme de la raison, et leur enlève le contenu divin. Elle révèle les relations logiques de cause à effet des phénomènes ù l'élément divin n'a rien à voir. Or, la mise en cause de l'oracle et des autres composants du mythe n'est pas seulement attribuée à Jocaste. Le Coryphée aussi partage ce rôle. Dans cette réécriture, le chœur de la pièce de Sophocle a été remplacé par le personnage de Coryphée. Ce personnage aussi se questionne sur le déroulement du drame. Nancy Huston explique comment elle l'a conçu : « J'ai voulu que le Coryphée traduise notre jugement contemporain. Avec notre regard d'aujourd'hui, on peut se dire qu'il y a quand même des choses bizarres dans cette histoire »[38].

Ainsi le Coryphée s'interroge à propos des dieux et de leur malédiction, en soulignant le long et inexplicable délai de vingt ans environ, qui s'est écoulé depuis le meurtre de Laïos avant que les dieux ne lancent leur malédiction sur Thèbes :

> Voici vingt ans que Laïos a rendu l'âme,
> Quelques mois seulement que Thèbes est martyrisée
> Faut-il croire que les dieux, au début, n'étaient pas fâchés ?
> qu'ils ont permis à la cité, de prospérer, année après année,
> tandis que le meurtrier était là, dans ses murs
> à se la couler douce, – et qu'ensuite, brusquement,
> ils se sont réveillés pour déclarer : « Basta » ! [39]

Ensuite, le Coryphée s'interroge aussi sur un autre épisode du mythe : quand Œdipe qui vivait à l'époque avec ses parents Polybe et Mérope, le roi et la reine de Corinthe, apprend d'un jeune homme ivre qu'il n'est pas leur fils, il se rend au temple de Delphes pour apprendre la vérité sur son origine. L'oracle ne répond pas à sa question, mais lui fournit une autre information : il tuera son père et couchera avec sa mère. À ce moment, Œdipe, qui, jusqu'alors doutait de ses parents, croit comprendre de ce vague oracle que ses parents sont bien Polybe et Mérope, et il décide de quitter Corinthe pour toujours afin que ces prédictions ne s'accomplissent pas. Le texte en est révélateur quand elle prend la parole :

> Tu demandes quel est ton passé,
> elle te raconte ton avenir
> Tu demandes qui sont tes parents,
> elle te raconte ce que tu feras avec.
> Et ensuite tu te comportes comme si
> elle t'avait *effectivement* répondu ! [40]

[38] Siag, J. (2-4-2013). « Nancy Huston et Jocaste reine : paroles de femmes ». *La presse.ca*
[39] Huston, N. (2009). *Op. cit.*,(48.
[40] *Ibid.,* (59).

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

La troisième incohérence que le texte révèle est celle du manque de communication entre les deux époux sur les événements cruciaux, antérieurs à leur rencontre :

> C'est maintenant, après sept mille jours de vie commune,
> qu'il lui demande pour la première fois
> comment, où et quand est mort son premier mari,
> à quoi il ressemblait, et qui l'accompagnait ce jour-là ? [41]

Sur un ton humoristique, le Coryphée continue cette réflexion perspicace.

> Mais de quoi ont-ils pu parler tout ce temps, nom d'un Nom ? Passé le premier regard, les premiers mots (« Salut, tu me plais »), n'ont – ils même pas échangé quelques informations de base ? Oh ! Je ne parle pas de questions compliquées, genre : « D'où viens-tu ? « Qui sont tes parents ? » – mais de choses banales du style… « T'as fait quoi hier, dis ? » « Hier ? ». Voyons, laisse-moi réfléchir… Ah oui ! Hier juste avant de tuer la Sphinx, j'ai massacré cinq mecs au croisement des Trois-Routes ». « Tiens, quelle coïncidence ! Pas plus tard qu'hier, mon époux a été massacrée pile-poil à cet endroit ! Mais bon, c'est pas tout ça. Marions-nous, beau gosse, j'ai hâte qu'on se retrouve ensemble au plumard. »[42]

Une incohérence encore, très révélatrice aussi, réside dans le fait des pieds gonflés d'Œdipe, restent « inaperçus » par Jocaste, pendant vingt ans. Le Coryphée s'interroge pour une fois encore :

> Comment croire que Jocaste, vingt ans durant,
> ait partagé le lit de ce monsieur
> sans remarquer au niveau de ces chevilles
> les traces de fer laissées par les entraves ? [43]

Il est évident cette réécriture conteste une grande partie des éléments mythiques. Elle révèle les incohérences logiques et les contradictions : les chevilles d'Œdipe bébé avaient été percées, Jocaste le savait bien mais les pieds gonflées d'Œdipe passent inaperçus. Nous nous demandons comment Jocaste n'avait jamais demandé à Œdipe, pourquoi ses pieds étaient gonflés. De plus, l'oracle qui avait réclamé sa mort n'avait pas été dit à Œdipe par personne. Personne n'avait pas informé Œdipe sur les oracles que Laïos avait jadis reçu. Encore, les circonstances du meurtre de Laïos, n'étaient jamais racontées à Œdipe, également par personne. En fin l'oracle qui avait obligé Œdipe à fuir Corinthe était identique à celui que Laïos avait reçu jadis. Aucun de ces

[41] *Ibid.,* (63).
[42] *Ibid.,* (64).
[43] *Ibid.,* (74).

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

thèmes majeurs, qui pourraient conduire à une conception plus lucide de la réalité, n'avait jamais constitué le sujet d'une conversation entre les deux époux. Également le mythe présuppose que personne de la famille royale n'avait parlé à Œdipe de tous ces événements.

Cette réécriture alors, conteste non seulement ces éléments mythiques, que nous avons analysés ci-avant, mais éventuellement sur un deuxième niveau, la crédulité de tous les gens qui tenaient ce mythe comme valable. Elle laisse aussi entrevoir une question sans réponse, sur la fonctionnalité de ce mythe, son rôle dans ce passé lointain.

En somme, les réécritures des mythes dans le théâtre français et francophone du XXI[e] siècle présentent des aspects aussi variés que différents. Ces aspects laissent entrevoir dans le corps des mythes ce qui compose des valeurs valables pour l'humanité et l'homme contemporain et ce qui était une sorte de fardeau pour le développement de la pensée critique. Le théâtre contemporain continue le dialogue sur le matériel qui a constitué la première matière du théâtre, sous le prisme de la mentalité actuelle, et des problèmes actuels aussi. Toutefois, les réécritures montrent parfois que les grands problèmes de l'homme, tels qu'ils sont enregistrés dans le contenu mythique, demeurent éventuellement identiques.

Bibliographie

Angenot, M. (1983). « Intertextualité, interdiscursivité, discours social ». *Texte,* 2, p. 103-106.

Béhar, H. (1981). « La réécriture comme poétique ou le même et l'autre ». *Romanic Review*, LXXII, 56-59.

Biasi, P.-M de. (1989). « L'intertextualité ». *Encyclopaedia Universalis.*

Chevais, A. (2010). *Médée et la Toison d'or.* Alna.

Derrida, J. (1967). *L'écriture de la différence.* Seuil.

Desrues, C. (2010). *Médée l'effroi.* TriArtis.

Durand, G. (1978). « Pérennité, Dérivations et Usure du Mythe » (27-50). *Problèmes du mythe et de son interprétation*, Actes du colloque de Chantilly (24-25 avril 1976). Les Belles Lettres.

Durand, G. (1992). *Figures mythiques et visages de l'œuvre, de la mythocritique à la mythanalyse.* Dunod.

Euripide (2009), [pr.éd.1925]. *Tragédies. Tome I* : *Le Cyclope, Alceste, Médée, Les Héraclides*, texte établi et traduit par Louis Méridier. Les Belles Lettres, 11ème tirage.

Fix, F. (2010). *Médée l'altérité consentie.* Presses Universitaires Blaise Pascal.

Fo, D., Rame, F. (1988). *Récits de femmes et autres histoires.* Dramaturgie éditions.

Gaudé, L. (2003). *Medée Kali.* Paris, Actes Sud – Papiers.

Harpman, J. (2006). *Mes Œdipe.* Le Grand Miroir.

Huston, N. (2009). *Jocaste Reine.* Actes Sud.

Jouanneau, J. (2009). *Sous l'œil d'Œdipe.* Actes Sud.

Loher, D. (2001). *Manhattan Medea*, traduit par Olivier Balagna et Laurent Muhleisen. L'Arche Éditeur.

Leontaridou, D. (2011). « Médée à la croisée des cultures » (32-43). *Relief,* « La francophonie du Nord au Sud : Manifestations du transculturel dans la littérature et le théâtre francophones », 5, 2.

Lemoine, J-R. (2013). *Médée poème enragé* suivi de *Atlantides.* Solidaires Intempestifs.

Martinelli, J.-L. (juin 2003). « Journal de voyage ». *Théâtre Contemporain,* http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Medee/ensavoirplus/idcontent/9843

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

Martinelli, J.-L., El Assal, N. (2003). « Entretien avec Jean-Louis Martinelli en 2003 ». *Théâtre Contemporain,* http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Medee/ensavoirplus/idcontent/16767

Martinelli, J-L., « De 2003 à 2010, l'aventure du spectacle Médée… Note de Jean-Louis Martinelli en 2009 ». *Théâtre contemporain* https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Medee/ensavoirplus/idcontent/16764

Merlin-Kajman, H. (2000). *L'absolutisme dans les lettres et la théorie de deux corps. Passions et politique*. H. Champion.

Moreau, A. (1994) *Le mythe de Jason et de Médée. Le va-nu-pied et la sorcière*. Les Belles Lettres.

Muller, H. (1985). « Médée – Matériau ». *Germania mort à Berlin et autres textes*, traduit par Heinz Schwarzinger et Jean Jourdheuil. Éditions de Minuit.

Papadopoulos-Belmehdi, I. (2003). « "Les mots qui voient." Du tragique dans le *Prométhée enchaîné* » (43-57). *Kernos*, 16.

Pavis, P. (1996). *L'analyse des spectacles*. Nathan.

Perrone-Moises, L. (1976). « L'intertextualité critique » (372-384). *Poétique,* 27.

Platon (1950). *Protagoras, Œuvres complètes*, tome 1, traduction par Léon Robin. Éditions Gallimard.

Pucci, P. (2005). « Prométhée d'Hésiode à Platon » (51-70). Communications, 78.

Py, O. (2012). *La Trilogie de la guerre, suivi de Prométhée enchaîné*. Actes Sud.

Roubaud, J. (1977). *Autobiographie, chapitre dix : poèmes avec des moments de repos en prose*. Gallimard.

Rouquette, M. (2009, 1ère éd. 1992). *Médée*. Espaces 34.

Schmeling, M. (1982). *Métathéâtre et intertexte, aspects du théâtre dans le théâtre*. Lettres Modernes.

Steiner, G. (1991). *Réelles présences*. Les arts du sens, trad. de l'anglais par Michel R. de Pauw. Gallimard.

Siag, J. (2-4-2013). « Nancy Huston et Jocaste reine : paroles de femmes ». *La presse.ca*

https://www.lapresse.ca/arts/spectacles-et-theatre/theatre/201303/04/01-4627698-nancy-huston-et-jocaste-reine-paroles-de-femmes.php

Ubersfeld, A. (1977). *Lire le théâtre* (180 et suite). Éditions Sociales.

Vidal, N. (23-12-2014). « Jean-René Lemoine : « Médée choisit l'enivrante folie du sursis ». Propos recueillis par Nicolas Vidal ». *Putsch media* https://putsch.media/20141223/interviews/interviews-culture/jean-rene-lemoine-medee-choisit-l-enivrante-folie-du-sursis/

Wolf, C. (2007). *Médée*, trad. par Alain Lance et Renate Lance-Otterbein, [pr. éd. 1990]. Stock.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973