

Juliette Cherbuliez, *In The Wake Of Medea: Neoclassical Theater and the Arts of Destruction*. New York, NY: Fordham University Press, 2020. 256 pp. Illustrations, notes, bibliography, and index. \$32.00 (pb) ISBN: 9780823287819

Compte rendu d'Isabelle Ligier-Degauque, Université de Nantes

C'est à montrer l'influence profonde et primordiale des mythes sur nos imaginaires et nos sociétés que s'attache le livre de Juliette Cherbuliez *In the Wake of Medea*. Si l'on compte une trentaine d'œuvres consacrées à Orphée, d'autres grandes figures mythiques ont été portées à la scène et, parmi elles, Médée. Dès le XVII<sup>e</sup> siècle, en France, la mère infanticide suscite chez Longepierre (*Médée*, 1694) une fascination mêlée d'horreur et un besoin de comprendre ce qui heurte la raison (d'où l'importance donnée aux monologues pour restituer le dialogue intérieur de Médée), tandis que Pellegrin et Salomon exaltent la figure de la magicienne dans leur opéra *Médée et Jason* (1713). Le livre de Juliette Cherbuliez aurait pu être une nouvelle étude académique prenant pour objet le traitement réservé à Médée sur la scène de la première modernité. Or, dès le début, la démarche méthodologique est présentée avec une grande clarté : *In the Wake of Medea* n'est pas un livre sur Médée. Cela aurait de quoi surprendre, eu égard au titre retenu, mais l'on comprend vite qu'il s'agit d'un refus assumé : Médée ne sera pas abordée comme un thème. L'articulation du titre principal avec le sous-titre (*Neoclassical Theater and the Arts of Destruction*) prend sens à mesure que l'on entre dans l'exposé de la démarche défendue (en introduction), puis dans la démonstration (le corps du livre) : l'ambition de Juliette Cherbuliez est de montrer comment la violence est une force nécessaire à l'écriture tragique dans le contexte de création des pièces ici abordées, en premier lieu la *Médée* de Corneille, et à la compréhension des pièces aujourd'hui (hors d'une approche que l'on pourrait qualifier de muséale, et qui laisserait à distance ces pièces traversées par la violence).

Le parti pris de ne pas réduire Médée à un objet thématique et de réfléchir à la manière dont certaines tragédies prémodernes ont pu révéler la structure épistémologique inhérente à la violence conduit Juliette Cherbuliez à mobiliser l'expression « Medean violence » : la traduction en français (« violence Médéenne » ?) aurait l'inconvénient de rapporter ce concept-clé à une approche genrée, à l'égard de laquelle Juliette Cherbuliez prend ses distances, y compris dans l'épilogue du livre (« Medea is not exclusively indexed to women », p. 199). Ainsi, le choix d'inclure dans le 3<sup>e</sup> chapitre (« Staying Power: the Present Moment of Tragedy ») l'*Hercule mourant* (1634) de Jean Rotrou, joué durant la même saison théâtrale que la *Médée* de Corneille (1634-1635), est justifié par la similitude entre Hercule (brûlant de l'intérieur) et Médée (usant du pouvoir destructeur du feu, avec le cadeau offert à Créuse) dans la même violence tragique manifestée par l'embrasement, ainsi que par leur capacité commune à continuer à vivre (accès à l'immortalité pour Hercule, envol loin de son œuvre criminelle pour Médée). Pareil rapprochement va au-delà d'une méthode simplement comparative puisque Juliette Cherbuliez se focalise, dans la pièce de Rotrou, non pas sur le drame singulier d'Hercule, mais sur la mise en scène de sa combustion intime qui offre l'expérience d'une « Medean violence » (« What it means to witness the fire of Medean violence », p. 120). Si l'étude non genrée articule ici Hercule et Médée dans une réflexion dont on peut comprendre les postulats, on peut se demander, en revanche, pourquoi Juliette

Cherbuliez choisit dans sa conclusion d'élargir son propos par une étude (synthétique) du roman de Leïla Slimani : *Chanson douce*, qui ramène le mythe de Médée à la figure de la mère infanticide. En effet, Juliette Cherbuliez était partie de la fascination trouble à l'égard de la femme bafouée et devenue meurtrière (« We expect blood because we know *Medea* as a story of a woman who kills her children », p. 3), afin d'éviter précisément de reconduire le récit de la vengeance d'une blessure amoureuse par le sang versé, et de faire de l'histoire de Médée une sorte de *soap opera* (p. 4). La mise en avant de *Chanson douce* à l'issue du livre donne l'impression de revenir à ce qui a été contesté, et l'on pourra regretter la réactivation de l'image de la mère infanticide comme trait définitoire de Médée qui l'essentialise.

Ramenée à ce qu'elle est censée être, et seulement être, Médée ne se réduit pourtant pas à son geste meurtrier, et *In the Wake of Medea* sait libérer, sur le long cours du propos déroulé, le personnage mythique grâce à la défense étayée par Juliette Cherbuliez, qui sollicite aussi bien des pièces du XVII<sup>e</sup> siècle que leur apparat critique immédiat (ex. l'*Épître à Médée* de Corneille, ses *Discours* de 1660), ou des outils d'analyse des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles qui ne se limitent pas aux études théâtrales (Michel Foucault, Jacques Derrida, Marc Fumaroli, Eugène Green, Peggy Phelan, Philip Auslander, etc.). Le texte intitulé « Medea, a manifesto », placé après l'introduction, éclaire la situation d'écriture (engagée) de l'auteure : alors qu'Antigone est devenue une figure iconique de la résistance à un ordre injuste, acceptant la mort (et même la désirant), elle serait dotée d'une vertu paradoxale de large rassemblement. Isolée et s'affirmant par le refus (y compris celui de la solidarité avec Ismène), ne laissant aucune descendance, Antigone a bénéficié d'une valorisation, et même d'une héroïsation. Face à elle, Juliette Cherbuliez place Médée, dont la réception est ambivalente, et soutient une hypothèse des plus intéressantes : là où certains ont pris l'habitude d'associer à Médée le concept de rupture (par lequel la magicienne se réaliserait paradoxalement), Juliette Cherbuliez opère un complet renversement axiologique de notre compréhension de cette figure, et insiste sur la notion de « liens » comme étant constitutive de Médée.

Le premier chapitre (« Surface Selves: *Médée*, 1634 »), présenté en introduction (p. 32) comme la pierre angulaire du livre, s'avère tout aussi décisif que le « Manifeste » pour saisir le cœur de l'étude de Juliette Cherbuliez : ne pas considérer Médée comme un personnage isolé, et qui, seule, devrait rendre compte de ses actes, mais voir comment une tragédie prémoderne telle que la *Médée* de Corneille pose le problème central du rapport des actions et des personnes, en termes de conséquences (morales, juridiques, politiques) et de mobilisation d'une conception complexe de la temporalité. Nous reviendrons sur ce problème de la reconfiguration théâtrale du temps, mais nous aimerions insister ici sur le contrepied vis-à-vis des qualificatifs attachés à Médée (excessive, passionnée, inconstante), ou plutôt le retour aux sources entrepris par Juliette Cherbuliez. L'analyse de la *Médée* de Corneille ne vise pas à produire une démonstration inattendue, mais plus finement à nous dessiller en reprenant les pièces du dossier à charge monté par une certaine tradition d'interprétation de la tragédie prémoderne. L'attention portée au discours critique de Corneille à l'égard de sa *Médée*, et l'étude de scènes clés telle que celle du face-à-face Médée/ Créon, font du premier chapitre un temps fort du livre : Médée n'est pas envisagée comme l'incarnation solitaire des maux humains, portés à leur paroxysme, mais comme un personnage existant avant tout par des liens tissés avec les autres (moralement défaillants). En d'autres termes, que défend Médée ? « Une notion relationnelle de l'identité personnelle », résume Juliette Cherbuliez (p. 69). La multiplication de questions renvoyées au lecteur (caractéristique de l'écriture de *In the Wake of Medea*, dans un esprit dialogique stimulant) offre ainsi l'opportunité de revenir à ce que l'on croyait connu, et acquis, dès lors que la littérature s'empare de Médée : qui doit-elle vraiment blâmer pour la destruction de Corinthe ? Comment est-il possible que personne

n'arrête Médée si son caractère meurtrier s'est déjà affirmé dans une longue histoire, connue de tous (Corinthe n'est pas le premier espace criminel pour cette étrangère venue de Colchide) ? Avant l'irréparable commis sur ses enfants, de quoi Médée est-elle accusée, et pourquoi devrait-elle être bannie ? Cette série (partielle) d'interrogations pourrait se cristalliser dans un fait : Médée se conçoit elle-même, profondément, dans la création de liens avec autrui, par des actes posés, là où les autres s'abstiennent d'agir (ou délèguent, tel Jason pour la conquête de la Toison d'or) et refusent de voir que Médée pourrait leur être liée. Selon la juste intuition de Juliette Cherbuliez, le jugement de Créon consiste à éliminer celle qui n'a jamais été intégrée (p. 79) – à la réduire à son étrangeté. L'extranéité de Médée, par rapport à Corinthe, et la magie occulte qui la rend inquiétante seraient ainsi ontologiquement liées.

La question de la reconfiguration du temps est l'autre aspect essentiel du livre *In the Wake of Medea*, qui est intimement lié à l'idée d'une violence qui ne passe pas, qui continue par conséquent à exister souterrainement et s'est manifestée sous la forme d'éclats tragiques au XVII<sup>e</sup> siècle. La fulgurance ou l'intensité (pour ne choisir que ces termes) sont traditionnellement corrélées au genre tragique, et l'histoire du théâtre a pu évaluer le traitement réservé au mythe de Médée de manière à en circonscrire la manifestation, à une époque donnée, puis à mesurer comment la violence ainsi déclarée sur scène avait été contenue, et aurait (illusoirement) disparu. Juliette Cherbuliez structure son propos sur un rejet de l'approche téléologique ayant pour horizon le dépassement de la violence, ou, pour la citer, un refus de reconduire « a positivist march through time » (p. 31). Le lien entre les deux objets du livre que sont la violence et le traitement du temps est absolument fondateur dans *In the Wake of Medea*, avec des répercussions sur l'écriture même du livre, qu'il est passionnant de mesurer et de discuter. Pour resserrer notre propos, nous pouvons dire que la structuration formelle en cinq chapitres reflète l'adoption d'une logique non linéaire, hors du temps chronologique contre lequel, selon la terminologie de Paul Ricœur, s'affirmerait le « temps vécu » par le biais de la fiction.[1] Réfléchissant aux « variations sur la faille entre le temps vécu et le temps du monde »[2], P. Ricœur soutient que « la contribution majeure de la fiction à la philosophie ne réside pas dans la gamme de solutions qu'elle propose à la discordance entre temps du monde et temps vécu, mais dans l'exploration des traits *non linéaires du temps phénoménologique* que le temps historique occulte en vertu même de son enchâssement dans la grande chronologie de l'univers ».[3]

Si la dimension scénique est intégrée à la réflexion de Juliette Cherbuliez, notamment pour évaluer le rapport entre ce qui est donné à voir et ce qui demeure soustrait à la vue (à l'occasion de l'étude d'*Hercule mourant*), elle paraît sublimée, sans assez de prise en compte des paramètres de la représentation, qui empêchent l'illusion scénique d'advenir (tels les bruits des machines pour les changements à vue de décor ou bien la descente des cintres des divinités) et sont à ce titre moqués par les parodies.[4] L'expérience du spectateur n'est jamais « idéale », et la conjonction concrète entre effets visuels et travail sur la temporalité se heurte à la réalité vivante du spectacle (sur scène ou dans la salle) : selon la formule de Diderot « encore une fois, que ce soit un bien ou un mal, le comédien ne dit rien, ne fait rien dans la société précisément comme sur la scène : c'est un autre monde ».[5] Être spectateur est une expérience diverse, qui peut aller de l'émerveillement provoqué par les artifices scéniques à la compréhension (pragmatique, ou amusée) de leurs rouages, ou à la prise de distance devant les dysfonctionnements de la machinerie théâtrale. La perception subjective de l'enchantement est au moins aussi importante que sa réalisation scénique. Aussi aurait-on aimé que la réflexion sur le rôle crucial joué par la parole (notamment dans le cas d'Hercule, chez Rotrou) pour appuyer les émotions soit mieux articulée à la réalité scénique, de même que les passages du livre consacrés aux vols et aux suspensions dans les airs. Le spectateur

adhère aux merveilles imaginées à son intention dans la mesure où elles frappent son regard, mais aussi où elles s'appuient sur un commentaire intradiégétique qui en redouble l'impact : dire le sortilège, l'apparition, ou encore la transformation, c'est déjà l'accomplir, à condition que la parole produite sur scène trouve en nous un écho. Sans tomber dans une approche passéiste, *In the Wake of Medea* aurait pu parfois nuancer l'approche des pièces prémodernes quant aux effets induits par leurs innovations techniques.

Cela étant dit, l'effort de Juliette Cherbuliez pour soustraire le commentaire des pièces au tropisme de la trichotomie passé/présent/futur, et porter attention à la présence de la violence se traduit par une investigation lexicale et philosophique d'une grande tenue pour trouver les termes adéquats (l'« endurance » à propos d'*Hercule mourant*, le « suspense » au sujet de *La Conquête de la Toison d'or*, ou encore la « survivance » et « catastrophe » dans *Athalie*). Une réserve pourrait ici consister à noter l'écart entre, d'une part, l'intensité de la réflexion philosophique à partir d'objets théâtraux, avec laquelle *In the Wake of Medea* aborde la redoutable question du temps et, d'autre part, la délimitation chronologique somme toute restreinte du corpus : *Médée* (1634) de Corneille (chap. 1), *Hercule mourant* (1634) de Jean Rotrou (chap. 3), puis *La Conquête de la Toison d'or* (1660) (chap. 4, avec un retour à Corneille), et la dernière pièce de Racine, *Athalie* (1690) – hormis le détour (apparent) par le film *Medea* (1969) de Pasolini et le traitement par Ovide des deux Médées dans les *Métamorphoses* (la Médée jeune, et la Médée mariée). Ces deux dernières œuvres sont avant tout retenues pour leur lien avec Corneille (le film de Pasolini serait « the best version of Corneille's *Médée* », et le livre 7 des *Métamorphoses*, « the best version of Pasolini's *Medea* », p. 94), d'où l'impression que le corpus ne contrevient pas assez franchement avec le parcours non linéaire désiré. En lien avec la question de l'étrangeté de Médée, à laquelle J. Cherbuliez est sensible (y compris dans son statut de « cosmopolite »), on pouvait penser par exemple, en Allemagne, à Hans Henny Jahn qui, en 1926, fait de Médée une femme africaine et met en cause l'opposition schématique entre « barbare » et « civilisé »[6] ou, plus près de nous, à Dea Loher qui transpose l'intrigue dans les bas-fonds new-yorkais où se débat Médée, immigrée clandestine, désireuse d'empêcher que Jason n'épouse la fille d'un mafieux.[7]

C'est dans les détails de chaque chapitre que l'on peut mesurer de manière probante le travail de Juliette Cherbuliez sur elle-même, et, dans un effet spéculaire, sur nos propres habitudes de langage (et de pensée) : il y a dans *In the Wake of Medea* une tension perceptible, et philosophiquement pertinente, entre les éléments de vocabulaire hérités d'une tradition d'interprétation des pièces et les termes sélectionnés par Juliette Cherbuliez pour ouvrir son étude sur la « survivance » de la violence et de l'énergie concentrées dans le mythe de Médée. L'unité épistémologique pour traiter la question du temps aurait d'ailleurs pu être défendue dans un geste conclusif de clarification (à placer dans l'« Epilogue »), qui aurait assumé la dimension philosophique patente dans le livre, et aurait permis au lecteur de mettre en perspective plus aisément l'arrachement au déroulé chronologique entrepris par Juliette Cherbuliez, et qu'elle aura su voir à l'œuvre dans le théâtre tragique du XVII<sup>e</sup> siècle.

Pour conclure, *In the Wake of Medea* puise sa force de démonstration dans la position singularisée de l'auteure, qui aborde Médée à la manière d'un « manifeste » (ce dernier terme, on l'a vu, trahit un engagement du discours fort, et tenu pendant toute la conduite du livre), à partir de deux notions : violence et temps, dont l'interdépendance est interrogée à travers le théâtre de la prémodernité. Mêlant dans sa réflexion théâtre et politique, Juliette Cherbuliez s'efforce de saisir cette persistance de la violence, non pas à des fins d'éloge, mais de réponse à une exigence éthique : accepter la réalité d'un monde qui sait ne pouvoir éradiquer la violence ou, selon la formule suggestive de Juliette Cherbuliez (p. 30), comprendre la

violence comme « a kind of negative eternal return, a live haunting ». Cette conviction innerve l'ensemble du livre, jusqu'à son mot conclusif, par lequel Juliette Cherbuliez met en garde contre l'idéalisation d'un monde sans Médées.

## NOTES

- [1] Paul Ricoeur, *Temps et récit. 3. Le temps raconté* (Paris : Seuil, 1985).
- [2] Ricoeur, op.cit., p. 231-237.
- [3] Ricoeur, op.cit., p. 237, en italique dans le texte original.
- [4] Voir Isabelle Degauque, éd. *Médée, un monstre sur scène. Réécritures parodiques du mythe au XVIII<sup>e</sup> siècle* (Montpellier : Espaces 34, 2009).
- [5] Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien* (Paris : Livre de Poche, 2001), p. 132.
- [6] Hans Henny Jahn, *Médée*, Traduction par Huguette et René Radrizzani (Paris : Corti, 1998).
- [7] Dea Loher, *Manhattan Medea*, Traduction par Laurent Muhleisen et Olivier Balagna, (Paris : L'Arche, 2001).

Isabelle Ligier-Degauque  
Maître de conférences en arts du spectacle  
UFR Lettres et Langages  
Département Lettres Modernes  
Université de Nantes  
[isabelle.degauque@univ-nantes.fr](mailto:isabelle.degauque@univ-nantes.fr)

Copyright © 2022 by the Society for French Historical Studies, all rights reserved. The Society for French Historical Studies permits the electronic distribution for nonprofit educational purposes, provided that full and accurate credit is given to the author, the date of publication, and its location on the H-France website. No republication or distribution by print media will be permitted without permission. For any other proposed uses, contact the Editor-in-Chief of H-France.

H-France Forum  
Volume 17 (2022), Issue 3, #2