

## MÉDÉES DE GILDA PIERSANTI, UNE TRAGÉDIE DU QUOTIDIEN\*

Katherine RONDOU\*\*\*

### MEDEES DE GILDA PIERSANTI, UNE TRAGEDIE DU QUOTIDIEN

*Médées* (2006) de Gilda Piersanti transpose dans l'Italie contemporaine le mythe antique, et délaisse délibérément les aspects irréalistes du récit (les pouvoirs magiques de la princesse colchidienne, ses charmes et ses incantations maléfiques), ainsi que la situation précaire de la femme abandonnée dans une société patriarcale ou de l'exilée privée de soutien sur une terre étrangère qui la rejette : les héroïnes de *Médées* sont italiennes et pourront affronter économiquement le départ de l'époux. Le roman de Piersanti ne s'inscrit dès lors plus dans un ailleurs que le lecteur peut tenir à distance (la Grèce des mythes et des légendes, des Dieux et des héros), pas plus qu'il ne convoque le sort tragiquement pathétique d'une étrangère dépourvue de moyens abandonnée sur une terre hostile. L'écrivain n'évoque pas l'exceptionnel, mais la banalité du quotidien, et souligne par conséquent encore davantage l'horreur de l'infanticide. Des nombreux invariants du mythe littéraire (les rapports conflictuels au sein du couple, la parentalité, le statut de l'étranger dans la cité, la précarité sociale de la femme abandonnée, etc.), Piersanti retient cependant plusieurs éléments, et ne se limite pas à l'intertextualité avec Euripide ou à l'infanticide : le mythe ancien nourrit le récit contemporain à plusieurs niveaux. Psychologiquement instables, Francesca et Carla nouent un rapport ambigu à leur grossesse, et ne parviennent pas à gérer les dysfonctionnements de leur couple, l'insatisfaction d'un époux faible, qui ne supporte plus leur domination et préfère refaire sa vie avec une autre. Comme leur modèle antique, les héroïnes de Piersanti s'abandonnent alors à une colère démesurée et ressentent le besoin impérieux d'opposer à la trahison du conjoint une vengeance inoubliable : le meurtre de la rivale et l'atrocité de l'infanticide. Gilda Piersanti réélabore en un récit cohérent les mythes de la tradition afin de nourrir le portrait psychologique nuancé de ses héroïnes, et de souligner la tragique actualité du mythe ancien.

**Mots-clés :** *Médée, mythocritique, littérature contemporaine, actualisation, infanticide, maternité, trahison, couple*

### MEDEES BY GILDA PIERSANTI, AN EVERYDAY TRAGEDY

*Médées* (2006) by Gilda Piersanti transposes the ancient myth to contemporary Italy, and deliberately abandons the unrealistic aspects of the story (the magical powers of the Colchidian princess, her charms and her evil incantations), as well as the precarious situation of women abandoned in a patriarchal society or in exile deprived of support in a foreign land which rejects her: the heroines of *Médées* are Italian and will be able to face the economic repercussions of the departure of the husband. Piersanti's novel no longer inscribes itself in an elsewhere that the reader can keep at a distance (the Greece of myths and legends, of Gods and heroes), any more than it summons up the tragically pathetic fate of a stranger deprived of means abandoned in a hostile land. The writer does not evoke the exceptional, but the banality of everyday life, and therefore further emphasizes the horror of infanticide. Of the many invariants of the literary myth (conflictual relationships within the couple, parenthood, the status of the foreigner in the city, the social precariousness of the abandoned woman, etc.), Piersanti nevertheless retains several elements, and does not

\* Geliş tarihi: 29.12.2020 – Kabul tarihi: 15.01.2021

\*\* HEPH-Condorcet Université libre de Bruxelles, Université de Mons, katherine.rondou@condorcet.be, ORCID : 0000-0002-6936-3147

limit himself to intertextuality with Euripides or to infanticide: the ancient myth nourishes the contemporary narrative on several levels. Psychologically unstable, Francesca and Carla form an ambiguous relationship to their pregnancy, and fail to deal with the dysfunctions of their couple, the dissatisfaction of a weak husband, who can no longer bear their domination and prefers to start his life again with another. Like their ancient model, the heroines of Piersanti then surrender to a disproportionate anger and feel the urge to oppose the betrayal of the spouse an unforgettable revenge: the murder of the rival and the atrocity of infanticide. Gilda Piersanti re-elaborates the myths of the tradition in a coherent narrative in order to nourish the nuanced psychological portrait of her heroines, and to underline the tragic topicality of the ancient myth.

**Keywords :** *Medea, mythocriticism, contemporary literature, updating, child murder, motherhood, betrayal, couple*

La polysémie du mythe médéen, qui permet à l'artiste d'évoquer des problématiques aussi diverses que la dynamique du couple, la place de l'étranger dans la société ou l'infanticide, retient notre attention depuis plusieurs années. Nous avons en effet déjà consacré un article aux incarnations du personnage dans le théâtre belge de langue française<sup>1</sup>. Cette étude se « limitait » toutefois à des mises en scène de Médée historiques, entendons des récits situés dans la Corinthe antique, où évoluent les protagonistes du répertoire grec, Médée, Jason, Créon, Glauké/Créuse<sup>2</sup>, etc. Notre dessein, cette fois, est de souligner la prégnance de l'héroïne colchidienne dans l'imaginaire occidental<sup>3</sup>, en analysant sa transposition dans le roman de l'écrivain italienne Gilda Piersanti, *Médées* (2006). Cet examen servira parallèlement de base à une réflexion sur le processus de réécriture des mythes.

Docteur en Philosophie, Gilda Piersanti<sup>4</sup> (1957°) s'installe à Paris en 1987 et se consacre exclusivement à l'écriture depuis plusieurs années. Elle écrit en français, principalement des romans policiers salués par des prix littéraires et régulièrement adaptés à la télévision française. Elle publie chez Le Passage, une maison d'édition parisienne, depuis le début des années 2000, où paraît également le roman qui nous intéresse, en 2006. *Médées* ne s'inscrit pas dans la veine du roman policier, mais l'intrigue se situe en Italie, comme pour la plupart des récits de la romancière. A l'exception du recours à la langue française pour la rédaction, aucun élément toutefois ne rapproche la diégèse de la France et de sa culture. Le roman relate deux histoires en miroir. Une brillante avocate romaine, Francesca, assassine Nadia, la jeune maîtresse de son époux, Paolo, le jour où il lui apprend qu'il la quitte et emmène leurs deux fils, lui reprochant son carriérisme. Francesca étouffe Nadia avec un oreiller, et de retour chez elle, prépare un petit-déjeuner de fête à ses enfants. Elle les drogue avec des somnifères et les étouffe à leur tour. Elle se cache ensuite dans un placard, d'où elle guète la réaction de Paolo, en dialoguant dans sa tête avec sa propre mère, désormais exclusivement fille, et non plus mère ou épouse. Le texte évoque également un dossier défendu par Francesca : Clara, abandonnée par son époux qui lui reproche notamment de ne pas prendre correctement soin de leur bébé, Cecilia, se venge en tuant leur fille et la maîtresse de son mari.

Avant de procéder à l'analyse des représentations de Médée dans le roman de Piersanti, il ne nous semble pas inutile de rappeler les grandes lignes de l'émergence du mythe et de ses réincarnations littéraires successives, afin de ne pas détacher le texte de la tradition séculaire qui l'informe<sup>5</sup>.

Princesse de Colchide (plus ou moins la Géorgie actuelle), Médée s'éprend de Jason et trahit sa famille et sa patrie, afin de permettre au Grec de s'emparer de la toison d'or, gage nécessaire à la récupération de son trône d'Iolcos, usurpé par son oncle Pélias. La jeune fille recourt à ses pouvoirs magiques pour protéger la quête de Jason, et son retour en Grèce, où elle l'accompagne en tant qu'épouse. Médée n'hésite pas à recourir à plusieurs reprises au meurtre, afin de seconder les desseins de son époux, et la violence fait très rapidement son entrée dans le mythe. Suite à diverses péripéties, le couple et leurs deux fils s'installent à Corinthe, où se déroulent les événements qui constituent le nœud du récit, l'épisode qui inspirera la majorité des réécritures du mythe à travers les siècles. Jason souhaite échapper à son statut d'exilé et rompt ses vœux, afin d'épouser Créuse, la fille du roi de Corinthe, Créon. Médée s'oppose au remariage de Jason, et se voit contrainte à l'exil, seule ou accompagnée de ses enfants, en fonction des diverses versions. Outrée par l'ingratitude de son époux, Médée se venge en tuant Créuse et Créon, ainsi que ses deux fils. Elle abandonne ensuite Jason à son désespoir, trouve refuge à Athènes et connaît d'autres aventures<sup>6</sup>.

Si la postérité a surtout retenu l'image de l'infanticide, certainement en raison de l'effroi qu'il suscite, ce portrait polémique ne s'inscrit toutefois pas dans le récit initial de la conquête de la toison d'or, mais se développe en trois phases<sup>7</sup>. Dans un premier temps, chez le poète épique Eumélos (*Corinthiaques*, VIII<sup>e</sup> ou VII<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ), la Colchidienne tue involontairement ses fils. Afin de leur conférer l'immortalité, elle les enterre dans le sanctuaire d'Héra, mais les enfants meurent étouffés. Ensuite, au V<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ, dans les vers de Créophylos, les Corinthiens, désireux de venger la mort de Créon et de sa fille, accusent calomnieusement Médée d'avoir tué ses fils. Enfin, en 431 avant Jésus-Christ, Euripide impute le meurtre des enfants à Médée, et définit la redoutable figure de mère dénaturée et pourtant pitoyable, relayée depuis par les arts et les lettres. Loin du manichéisme, la Médée euripidienne, à la fois sanglante meurtrière et épouse délaissée, suscite depuis le premier tiers du V<sup>e</sup> siècle, terreur et pitié.

Véronique Léonard-Roques<sup>8</sup> a consacré une étude diachronique aux personnages des enfants, dans les lettres internationales, où elle souligne notamment l'« adoucissement » des modalités du meurtre dans plusieurs œuvres contemporaines. Un narcotique remplace le poignard, Médée tue les enfants dans leur sommeil, etc. Piersanti ne fait pas exception : Francesca drogue ses enfants avec des somnifères, avant de les étouffer pendant leur sommeil ; la fille de Clara meurt d'une overdose de narcoleptiques. La redéfinition des victimes et de l'acte a évidemment un rapport direct avec les descriptions contemporaines de la meurtrière. Alors que les anciens retiennent essentiellement la violence et la monstruosité<sup>9</sup>, les modernes et les contemporains renouent avec les nuances de la tragédie de 431 avant Jésus-Christ. A partir du XX<sup>e</sup> siècle, la compassion domine<sup>10</sup>. Notons également que les revendications féministes<sup>11</sup> et une réflexion sur le statut de l'étranger dans le pays d'accueil ont, sans surprise, retenu davantage l'attention des auteurs contemporains que dans les époques passées<sup>12</sup>.

Nous l'annonçons en introduction, *Médées* ne reprend pas exactement la trame du mythe grec, à la manière des œuvres de Corneille ou Charpentier, mais s'inscrit dans la tradition médéenne par la reprise de composantes essentielles du thème (la trahison, la domination au sein du couple, l'infanticide, etc.) et l'intertextualité, présente aux seuils

du récit. Le titre relie d'emblée le double infanticide du roman à la figure médéenne, et l'avant-dernier chapitre, qui relate la mort des enfants de Francesca, se clôt sur une citation d'Euripide : « *Où fuir les mains de ma mère ?* »<sup>13</sup>.

Notre conception du mythe, du thème littéraire, rejoint entre autres celles de Serge Zenkine et de Raymond Trousson. Le premier considère le mythe littéraire « *comme une configuration abstraite d'événements, de traits de caractère, d'attributs extérieurs - bref, comme une matrice engendrant des répliques et des analogues en nombre infini* »<sup>14</sup>. Le héros mythique ne se limite pas à des personnages portant son nom et historiquement identifiables, mais s'ouvre aux figures littéraires structurellement homologues, au-delà d'une comparaison textuelle explicite. L'idée que certains thèmes constituent un référent culturel tellement fort qu'ils s'intègrent à nos structures mentales apparaît également chez Raymond Trousson : « *Il arrive que la situation, les personnages, la signification - au moins élémentaire - d'un thème soient si connus, que la tradition qui le soutient soit si puissante qu'elle influence même des œuvres qui, au départ, n'avaient rien de commun avec le thème* »<sup>15</sup>. Il faut cependant éviter l'écueil des associations abusives, qui vident le mythe de toute sa substance et limitent dès lors sa portée. Toutes les courtisanes amoureuses ne constituent pas une réappropriation de sainte Marie-Madeleine, Antigone ne ressurgit pas dans chaque fille révoltée, et Caïn et Abel n'incarnent pas tous les frères ennemis, mais une modalité bien particulière de la rivalité fraternelle. Il nous semble fondamental d'insister sur ces points théoriques, tant le critique risque d'appauvrir la portée d'un mythe, en l'imposant à tort et à travers à des situations trop génériques. Raymond Trousson insiste d'ailleurs à juste titre sur la nécessité de distinguer le *motif*, un concept large qui désigne une attitude ou une situation abstraites, du *thème*, la concrétisation du motif en exemple particulier, appelé à connaître une longue carrière littéraire<sup>16</sup>.

Le mythe médéen, nous l'avons signalé plus haut, frappe le plus souvent les esprits en raison du meurtre des enfants, dont il ne devient pourtant que plus tardivement une composante. Les questions soulevées par la tragédie grecque ne se limitent cependant pas à l'infanticide, qui constitue *une* des composantes du mythe, certes fondamentale depuis des siècles. En tant que princesse colchidienne qui trahit son peuple et sa famille par amour pour un héros grec qu'elle suit dans sa patrie au détriment de son statut social, Médée se lie intimement aux problématiques du patriotisme, de l'amour filial, du déclassement, du statut de l'étranger dans la cité, de l'opposition entre les cultures. Lorsque Jason abandonne Médée pour une princesse grecque, son geste suscite évidemment une réflexion sur la position sociale complexe de l'épouse répudiée, mais il révèle également la précarité de l'*autre*, dans toutes les dimensions de son altérité. Jason abandonne une femme sans protection familiale, dont l'ascendant aristocratique n'a aucune valeur aux yeux des Grecs, une Barbare à peine tolérée. La violence et les pouvoirs de Médée la placent également en marge de la société<sup>17</sup>. Nous l'avons indiqué précédemment, la jeune femme n'a pas hésité à recourir au meurtre (notamment celui de son propre frère) et aux arts magiques pour faciliter la fuite des Argonautes, une fois la toison d'or dérobée. Ceci dévoile encore une autre facette de l'altérité médéenne : la princesse colchidienne est un personnage fort en proie à une colère brutale, et non une femme effacée et raisonnable, comme l'exige la société grecque.

Nous le constatons aisément, la référence au mythe antique par le biais du titre du roman et de la citation d'Euripide convoque une réflexion qui dépasse potentiellement

la monstrosité du meurtre des enfants, et l'intérêt de notre analyse consiste à examiner quel(s) aspect(s) de la trame ancienne survi(ven)t dans la relecture de Gilda Piersanti.

Le roman débute comme une fable, une légende, et donne à entendre que le récit qui suivra s'inscrit durablement dans les esprits, par la tradition orale, tout comme les mythes marquent l'imaginaire, de génération en génération.

*Longtemps après les faits, les habitants racontaient encore l'histoire. Bien des années passèrent, puis d'autres encore, et jamais le souvenir de ces faits extraordinaires ne s'effaçait de leur mémoire. Les nouvelles générations en entendaient des bribes dès le berceau, les anciennes continuaient d'en ressasser les détails à échéances irrégulières.<sup>18</sup>*

Le texte évoque ensuite les troubles météorologiques qui suivirent les événements tragiques, signes éventuels d'une rébellion de la nature ou d'une punition divine. Une suggestion qui renforce encore l'impression de récit mémorable.

Après ces deux pages introductives en focalisation externe, le roman se poursuit par une narration intradiégétique : Francesca raconte sa propre histoire, et celle de Clara. La tragédie est consommée dès la première page. Francesca, cachée dans un placard de son appartement, attend que son mari regagne le foyer familial et découvre ce qu'elle a fait. Le suspens ne porte évidemment pas sur la nature du geste accompli – le pluriel du titre annonce sans ambiguïté au lecteur qu'il assistera à plusieurs infanticides, éventuellement accompagnés d'autres meurtre – mais sur les mécanismes psychologiques qui ont poussé une mère à assassiner ses propres enfants. Tout le roman consiste donc en un long flashback. Cette fin annoncée rappelle les tragédies antiques, dont les personnages sont soumis, comme Francesca et Clara, à la marche inflexible du destin.

*Je suis une excellente avocate, le meilleur conseil en matière de divorce. J'ai aidé les couples à s'entretuer proprement, j'ai toujours protégé les enfants. J'ai protégé tous les enfants, sauf les miens. Et sauf la petite Cecilia. Il fallait accomplir ce qui devait être accompli, les choix sont souvent dictés par l'enchaînement des choses.<sup>19</sup>*

Cette inéluctabilité transparaît également dans la structure en crescendo du texte, divisé en trois parties : *Le Silence*, *Le Bruit* et *La Fureur*.

La *furor*, l'instabilité psychologique de Médée, qui multiplie les actes violents et sème la mort sur son passage, dans un premier temps pour seconder Jason dans sa quête, ensuite pour se venger de son époux inconstant, constitue une facette importante de son altérité. La Barbare incarne une démesure inconciliable avec l'idéal grec de pondération et d'équilibre, et la colère, la violence de Médée sont plus ou moins exacerbées selon les auteurs. Sénèque, par exemple, accorde plus d'espace qu'Euripide à cet aspect. Notons que dans la tragédie latine, le personnage en proie à un ressentiment profond (*dolor*) entre dans un état de démence (*furor*) et commet un crime hors normes contre les lois morales et religieuses (*scelus nefas*), *dolor*, *furor* et *scelus nefas* étant les trois ressorts de la tragédie chez les Romains<sup>20</sup>. Piersanti transpose cet invariant selon diverses modalités. D'une part, la romancière attribue des troubles comportementaux à ses deux personnages féminins : Francesca est boulimique, et Clara se scarifie, dérèglements par lesquels les deux femmes tentent d'exorciser les dysfonctionnements de leur couple. D'autre part, le titre de la dernière partie du roman l'annonce, la colère aveugle les deux personnages

de Piersanti, au point de commettre l'irréparable. Cette dernière composante transparait toutefois principalement chez Clara, qui menace son époux durant toute la longue procédure de divorce et qui donne à plusieurs reprises des signes tangibles d'instabilité, notamment par ses crises de colère. Francesca intériorise davantage son ressentiment, parvient à cacher ses troubles alimentaires, mais déploie une grande violence dès que son conjoint lui annonce son intention de divorcer et d'obtenir la garde des enfants. En quelques heures, l'avocate assassine Nadia et ses deux fils.

Le motif de l'infidélité maritale, en revanche, est traité différemment dans le roman et dans la tradition. Si certains auteurs envisagent un amour sincère entre Jason et Créuse, le remariage de l'Argonaute apparaît le plus souvent comme l'expression de son ambition politique. Après avoir bénéficié de l'aide de Médée pour s'emparer de la toison d'or, et regagner la Grèce, Jason comprend que son union avec une princesse étrangère, en rupture de ban avec sa patrie, ne lui offre plus aucun avantage et choisit donc d'épouser la fille du roi de Corinthe. Dans le roman de Piersanti, l'adultère est présent et connu des héroïnes bien avant l'infanticide. Francesca ferme les yeux depuis des années sur les incartades de son mari, et se persuade que Paolo n'aime qu'elle. Clara, quant à elle, encourage dès leur mariage les aventures de Danilo, organisées sous le toit conjugal, afin qu'elle puisse les épier et les filmer, pour pimenter leurs propres jeux érotiques. C'est la demande de divorce et de garde exclusive des enfants, et le souhait de reconstruire une famille avec une autre femme qui déclenchent le besoin de vengeance des héroïnes.

Nulle ambition, toutefois, ici : Paolo quitte Francesca pour Nadia, la jeune baby-sitter des enfants (nous retrouvons, certes, la différence d'âge de Médée et Créuse), qui ne lui offrira ni le confort matériel, ni le prestige social de son épouse avocate. Quant à la nouvelle compagne de Danilo, nous ne connaissons que son prénom, Valeria. Les motifs de la séparation ne sont pas d'ordre politique ou social, mais psychologique. Paolo et Danilo cherchent avant tout à échapper à la domination de leur épouse, une composante bien présente dans le mythe<sup>21</sup> et dont nous avons trouvé trace dans le théâtre belge. Plusieurs études démontrent que la trame de base devait conter les exploits d'un héros courageux, secondé dans sa quête par une magicienne bienfaitrice. Mais Jason commet une erreur en emmenant Médée dans le monde des hommes, où une magicienne n'a pas sa place, et ne peut donc causer que chaos et désolation. Peu à peu, la magicienne devient une sorcière, et le héros un être vil et lâche<sup>22</sup>.

Francesca exerce une profession socialement valorisée, excelle dans son domaine d'expertise et assume pratiquement seule les dépenses de la famille. Elle offre à son mari et à ses enfants un réel confort matériel, et organise la gestion de la vie quotidienne (femme de ménage, baby-sitter), afin de permettre à son époux de se consacrer, sans grand succès, à ses travaux de recherche. Eclipsé par la réussite de son épouse, Paolo, piètre professeur de Lettres, pourra en revanche soutenir la comparaison avec une puéricultrice.

La domination de Clara se situe à un autre niveau. Diplômée de littérature anglaise, la jeune femme devient femme au foyer dès son mariage avec Danilo, un employé de banque superficiel, qui continue à vivre partiellement aux crochets de ses parents après leur mariage et ne parvient pas à prendre ses distances avec sa propre mère, omniprésente dans la vie du couple. La sujétion se joue plutôt au niveau sexuel, lorsque Danilo supporte de plus en plus difficilement de voir sa femme régenter ses relations extraconjugales. Notons

que la dimension sexuelle est également présente chez Euripide, puisque Jason impute l'assassinat de ses fils au refus de Médée de renoncer à lui comme amant, accusation que son épouse ne récusé pas, soulignant l'importance des relations charnelles au sein du couple<sup>23</sup>. La demande de divorce permet donc à Paolo et Danilo de reprendre les rênes, et de s'affranchir d'une femme forte, malgré ses troubles psychologiques.

Autre élément de conflit, nous le signalions plus haut, Paolo et Danilo exigent la garde des enfants, arguant de l'incapacité de leurs épouses à assumer leur rôle de mère. Paolo reproche à Francesca son carriérisme, tandis que Danilo demande au juge une expertise psychiatrique de Clara. Dans la pièce d'Euripide, toutefois, Jason ne cherche pas à séparer ses enfants de leur mère. Ils l'accompagneront en exil, tandis qu'il veillera de loin sur eux, jusqu'à ce qu'ils puissent réintégrer leur nouvelle famille, lorsque les frères nés de la seconde union pourront offrir aide et soutien aux enfants du premier lit. Ce n'est que suite à l'insistance de Médée que Jason accepte de convaincre la famille royale d'élever leurs fils à Corinthe. L'intervention de Jason pour séparer la mère de ses enfants s'inscrit cependant également dans la tradition. Le Jason de Sénèque, par exemple, est beaucoup trop attaché à ses fils pour permettre à Médée de les emmener en exil<sup>24</sup>.

Le motif de l'exil et de l'opposition entre les cultures, si présent dans le mythe, ne retient pas l'attention de Piersanti. Malgré les consonnances étrangères des prénoms Clara (Chiara en italien) et Nadia, tous les protagonistes sont présentés comme des Italiens, partagent la même culture et aucune forme d'expulsion n'accompagnera les divorces. La séparation de la mère et des enfants prend, dans le roman, la forme contemporaine de la demande de garde. La transposition n'en demeure pas moins psychologiquement violente, puisque les pères reprochent aux mères leur incompétence parentale, alors qu'ils ont eux-mêmes largement contribué à creuser le fossé entre Francesca, Carla et les enfants. Paolo, soulagé de pouvoir se reposer financièrement sur son épouse, lui reproche ses longues heures de travail, mais multiplie les stratégies pour la tenir éloignée du quotidien de leurs fils. Quant à Danilo, incapable nous l'avons signalé précédemment de se détacher de sa propre mère, il lui confie l'éducation de Cecilia, reléguant Carla en marge de la famille. Les stratégies d'éloignement mises en place par les époux sont d'autant plus pernicieuses que Francesca et Carla confessent leurs sentiments ambigus envers la maternité. Francesca ressent la maternité comme un piège auquel elle tente d'échapper. Carla ne supporte pas que l'arrivée de Cecilia mette un terme à ses jeux voyeuristes, elle comprend qu'aux yeux de son époux, elle n'est plus qu'une mère, et n'existe plus en tant que compagne. Malgré un réel désir d'enfant et un sincère amour maternel, toutes deux vivent leurs grossesses comme une dépossession terrifiante de leurs corps. Nous retrouvons peut-être ici une influence des théories psychanalytiques du complexe de Médée, qui traite notamment des difficultés du passage à la maternité<sup>25</sup>. La remise en cause d'une vision idyllique de la maternité s'inscrit également dans la pièce d'Euripide, lorsque l'héroïne dénonce la précarité de la condition féminine : « J'aimerais mieux trois engagements le bouclier au bras qu'une seule maternité »<sup>26</sup>.

La vengeance reste le moteur de l'infanticide, comme dans le texte euripidien. La succession des meurtres reprend la trame antique : l'époux apprend la mort de sa nouvelle compagne, avant de découvrir le corps sans vie de son/ses enfant(s). Francesca ne se cache d'ailleurs que pour s'assurer que Paolo prendra conscience de la mort de ses fils avant de l'affronter.

*Le délai qui m'a été accordé arrive à échéance, je devrais aller ouvrir la porte et me satisfaire d'une dernière image : ses yeux fous de vengeance et de douleur. J'ai peur que [Paolo] ne me laisse pas le temps de m'en repaître. Je risque de me faire tuer tout de suite, avant même qu'il n'ait appris l'ampleur de ce que j'ai accompli. Il ne connaît qu'un visage du monstre, il ne sait pas que c'est le moins immonde.<sup>27</sup>*

Plus proche en cela de Sénèque ou d'Anouilh que d'Euripide, Piersanti insiste sur le besoin de Francesca et Clara de poser un acte qui les inscrira à jamais dans les souvenirs de leur époux.

*Ce jour, oui, ce jour verra s'accomplir un acte qui jamais à l'avenir ne tombera dans l'oubli.<sup>28</sup>*

*Tu [à Jason] pars, en oubliant et ma personne et tout ce que j'ai accompli pour toi ? Suis-je sortie de ta mémoire ? Jamais je n'en sortirai.<sup>29</sup>*

*Tu ne seras jamais délivré, Jason ! Médée sera toujours ta femme ! Tu peux me faire exiler, m'étrangler tout à l'heure quand tu ne pourras plus m'entendre crier, jamais, jamais plus Médée ne sortira de ta mémoire !<sup>30</sup>*

*Nous ne sortirons pas de sa mémoire [celle de Francesco], ni mes enfants ni moi.<sup>31</sup> [...], le souvenir de t'avoir vu souffrir suffira à ma vengeance. A toi [Paolo], par contre, une vie entière ne suffira pas pour oublier ce qui est arrivé par ta faute !<sup>32</sup>*

Enfin, le deus ex machina de la fable antique – Médée s'enfuit de Corinthe sur un char magique – ne peut évidemment trouver place dans la trame de Piersanti. La romancière clôt son récit par deux derniers meurtres : Paolo précipite Francesca du balcon, et Danilo poignarde Clara. Certes la mort de Médée n'est pas étrangère à la tradition : plusieurs héroïnes, entre autres celles de Lamartine et Cherubini, se suicident<sup>33</sup> ; le Jason de Sénèque, encore ignorant de la mort de ses fils, veut tuer son épouse lorsqu'il découvre l'assassinat de Créon et sa fiancée<sup>34</sup>, et l'héroïne de Grillparzer décide de soumettre son sort à l'oracle de Delphes, dont le jugement (une éventuelle condamnation à mort ?) demeure en suspens à la fin de la pièce<sup>35</sup>. Toutefois, à notre connaissance, le meurtre de Médée par Jason n'apparaît pas dans la littérature passée, sans doute parce qu'il remettrait en cause les rapports de force des personnages. Piersanti parvient toutefois à inscrire la conclusion de son récit dans la tradition, puisque Clara et Francesca guident la main de leur époux, et continuent pas conséquent à dominer la situation. Clara prend la peine de s'habiller avec élégance, durant les quelques minutes nécessaires à Paolo pour comprendre que non seulement sa femme a tué Valeria, mais qu'elle a également empoisonné leur fille. Après avoir déclaré que « personne ne sauvera personne »<sup>36</sup> et rappelé qu'elle est liée à Danilo jusqu'à la mort<sup>37</sup>, Clara attend calmement que son époux se jette sur elle.

Francesca réagira de même lorsqu'elle se trouvera à son tour acculée au divorce et à la perte éventuelle de ses enfants, mais avec un raffinement supplémentaire dans la haine. Si les motivations de Clara semblent plutôt d'ordre passionnel – elle refuse de survivre à la faillite de son mariage –, Francesca souhaite que sa propre mort participe à la punition du traître, et nourrisse ainsi sa vengeance, en aspirant Paolo dans sa spirale de haine et de violence.

*Je ne veux pas m'en sortir, je veux l'entraîner dans ma chute.<sup>38</sup>*

L'unité apparente que recouvre le nom de Médée dissimule en réalité une diversité de significations, qui est fonction de l'adaptation des éléments constitutifs du thème aux transformations des idées et des mœurs, aux choix esthétiques et aux questionnements de l'auteur. De la trame antique, Piersanti ne reprend toutefois pas tous les invariants. En adaptant son récit à l'Italie contemporaine, elle renonce évidemment au caractère maléfique de Médée, à ses charmes et ses incantations, ainsi qu'à la situation précaire de la femme abandonnée dans une société patriarcale. La romancière laisse également de côté la problématique de l'exil et de l'étrangère démunie et abandonnée, ainsi que celui de la criminelle en rupture de ban, et « atténuée » donc nécessairement la séparation avec les enfants, qu'il n'est plus question d'arracher définitivement à leur mère. Francesca et Carla ne sont pas victimes d'un contexte socio-historique difficile, et leur drame personnel appartient plutôt au lot commun : Piersanti construit des personnages d'une grande richesse psychologique, confrontés, comme la Médée euripidienne, à des sentiments puissants et parfois contradictoires, comme leur rapport ambigu à la maternité.

Le motif de l'altérité demeure cependant présent, d'une part en raison de l'instabilité psychologique des héroïnes (la boulimie de Francesca et les scarifications de Carla), d'autre part par leur position « en retrait » au sein de la cellule familiale. La fureur, qui signalait d'emblée, chez les anciens, l'incapacité de la Colchidienne à prendre place dans une société civilisée, marque également les personnages, particulièrement Clara dont les imprécations ponctuent tout le roman.

La trahison connaît quelques modifications, puisque ce ne sont pas les relations extra-conjugales en elles-mêmes qui conduisent Francesca et Carla au meurtre, mais les demandes de divorce et de garde des enfants. L'adultère est présent dans la vie des protagonistes bien avant le drame. En revanche, la vengeance, la haine et le besoin de s'enraciner irrémédiablement dans les souvenirs de l'époux demeurent inchangés.

Le mytheme le plus saillant dans *Médées*, en parallèle évidemment avec l'infanticide, demeure cependant l'incapacité des personnages masculins aussi bien de s'affirmer que d'accepter la domination de leur épouse. Faibles et dépendants comme Jason, Paolo et Danilo ne supportent plus la réussite professionnelle et financière de Francesca, et le contrôle de Carla sur la vie sexuelle du couple. Bien qu'elle ne fasse pas l'économie de la fatalité, la tragédie de Piersanti se rapproche donc davantage d'un drame du quotidien, où les dysfonctionnements d'un mariage aboutissent à l'horreur du meurtre et de l'infanticide. Déraciné de son contexte mythologique et transplanté dans la banalité d'une famille italienne du début du XXI<sup>e</sup> siècle, le thème médéen, loin de s'appauvrir, gagne en atrocité et permet au lecteur actuel de pleinement percevoir l'actualité des questionnements véhiculés par le récit antique et les raisons de son enracinement dans l'imaginaire collectif. Monstrueuses et pitoyables, comme leur modèle antique, Francesca et Clara se heurtent, à vingt-cinq siècles de distance, au rejet – inadmissible à leurs yeux – d'un compagnon falot, toujours incapable, dans une société où les rapports de forces entre les hommes et les femmes ont pourtant largement évolué, d'accepter une épouse carriériste ou refusant de réfréner sa sexualité.

## NOTES ET BIBLIOGRAPHIE

- 1 Catherine Gravet et Katherine Rondou, « Médée dans les lettres belges francophones », in *Mémoires et publications de la Société des Sciences, des Arts et des Lettres du Hainaut*, 2016, V.109, p.49-p.71 ; Id., « Regards belges sur Médée, quelques auteurs francophones s’emparent du mythe », in *M comme Mère, M comme Monstre*, colloque international du centre de recherches SAFES, Université Libre de Bruxelles, 7 mars 2011.
- 2 La fille de Créon apparaît sous ces deux prénoms, d’une œuvre à l’autre, à travers les siècles.
- 3 Ruggero Campagnoli, « Autour du complexe de Médée. Trois tragédies du xvi<sup>e</sup> siècle et quelques emblèmes », dans Peter SCHNYDER (dir.), *Métamorphoses du mythe. Réécritures anciennes et modernes des mythes antiques*. Avant-propos de Jean Bollack. S. 1., Orizons chez L’Harmattan, 2008, pp. 313-329 ; Léon Mallinger, *Médée, étude de littérature comparée*, Louvain, Charles Peeters, 1897 ; Brigitte Bercoff et Florence Fix édit., *Mythes en images : Médée, Orphée, Oedipe*, Dijon, Editions Universitaires de Dijon, 2007 ; Isabelle Degauque, *Médée, un monstre sur scène, réécritures parodiques du mythe 1727-1749*, Saint-Gély-du-Fesc, Editions Espaces 34, 2008.
- 4 Voir la notice de l’auteur sur les sites de la Bibliothèque Nationale de France et de la maison d’édition Le Passage.
- 5 Duarte Mimoso-Ruiz, *Médée antique et moderne, aspects rituels et socio-politiques d’un mythe*, Paris, Édition Ophrys, 1980 ; Margherita Rubino et Chiara Degregori, *Medea contemporanea (Lars von Trier, Christa Wolf, scrittori balcanici)*, Genova, Darficlet, 2000 ; Heike Bartel et Anne Simon (édit.), *Unbinding Medea : Interdisciplinary Approaches to a Classical Myth from Antiquity to the 21<sup>st</sup> Century*, London, Legenda, 2010 ; Elena Adriani, *Medea : fortuna e metamorfosi di un archetipo*, Padoue, Esedra 2006 ; Bruno Gentili et Franca Perusino édit. *Medea nella letteratura e nell’arte*, Venise, Marsilio, 2000 ; Edith Hall, Oliver Taplin et Fiona Macintosh édit., *Medea in Performances 1500-2000*, Oxford, Legenda, 2000.
- 6 Pierre Grimal, « Médée », in *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991, pp.278-279 ; Anonio Caiazza, « Medea, fortuna di un mito », in *Dioniso, rivista di studi delu teatro antico*, 1989, V.59, pp.9-84 ; Vassiliki Gaggadis-Robin, « Les sources littéraires », in *Jason et Médée sur les sarcophages d’époque impériale*, Paris, Ecole française de Rome, 1994, pp.37-43.
- 7 Michèle Dancourt, Alain Moreau et Patrick Werly, « Médée », dans Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes féminins*, Paris, Éditions du Rocher, 2002, pp. 1280-1295 ; Alain Moreau, *Le mythe de Jason et Médée, le va-nu-pied et la sorcière*, Paris, Belles Lettres, 1994, p. 52 ; Véronique Léonard-Roques, « Les enfant de Médée dans la littérature moderne », dans Liana Nissim et Alessandra Preda, *Magia, gelosia, vendetta, il mito di Medea nelle lettere francesi*, Milano, Cisalpino, 2006, pp.283-300.
- 8 Ibid. Pour une approche plus psychologique du sujet, voir : Lilian Corti, *The Myth of Medea and the Murder of Children*, Westport, Greenwood Press, 1998.
- 9 André Arcellaschi, *Médée dans le théâtre latin d’Ennius à Sénèque*, Rome, École française de Rome, 1990.
- 10 James J. Clauss et Sarah Iles Johnson, *Medea, Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art*, Princeton, Princeton University Press, 1997, p.4.
- 11 Nous rejoignons les réflexions de Florence de Dupont sur la nécessité de distinguer une réécriture de mythe, où l’artiste s’inspire d’un texte ancien afin de transposer ses propres questionnements, sans devoir évidemment prendre en considération la notion d’anachronisme, et l’étude philologique, archéologique de ce même texte, soumise à une rigueur scientifique (Florence Dupont, « Anachronismes essentialistes et anachronismes exploratoires dans les études de genre. Un exemple : Médée d’Euripide », dans : Anne Debrosse et Marie Saint Martin (édit.), *Horizons du masculin, pour un imaginaire du genre*, Paris, Classiques Garnier, 2020, pp.401-417.

- 12 Florence Fixé, *Médée, l'altérité consentie*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaire Blaise Pascal, 2010 ; Catherine Gravet, « De l'usage du mythe comme métaphore. Le cas de Médée », dans *Cahiers internationaux de symbolisme*, 2010, n°125-126-127 [« La Métaphore »], pp. 41-52 ; Andrés Pociña Pérez, Aurora López, Carlos Morais, Maria de Fátima Silva, Patrick J. Finglass (édit.), *Portraits of Medea in Portugal during the 20th and 21st Centuries*. Leiden-Boston, Brill, 2018 ; Andrés Pociña et Aurora López édit., *Otras Medeas. Nuevas aportaciones al estudio literario de Medea*, Grenade, EUG, 2007 ; Id., *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Grenade, EUG, 2002 ; Alain Moreau, Patrick Werly et Michèle Dancourt, « Médée », in Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes féminins*, Paris, Rocher, 2002, pp.1280-1295 ; Elisabeth Frenzel, « Medea », in *Stoffe der Weltliteratur*, Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 2005, pp.591-596 ; Claire Lechevalier, « Médée, nouvelle icône ? », in *Actualité des tragédies grecques entre France et Allemagne, la tentation mélancolique*, Paris, Classiques Garnier, 2019, pp.323-327 ; Marie Carrière, *Médée protéiforme*, Ottawa, Presses Universitaires d'Ottawa, 2012 ; Betine Van Zyl Smit, « Medea the Feminist », in *Acta classica*, 2002, V.46, pp.101-122 ; Francesco de Martino édit., *Medea : teatro e comunicazione*, Kleos, 2006, V.11 ; Ute Heidmann, « Poétiquess anciennes et modernes d'un mythe : Franca Rame, Diane Woakoski et Sylvia Path (ré)écrivent Médée », dans Dominique Kunz Westerhoff (édit.), *Mnemosynes, la réinvention des mythes chez les femmes écrivains*, Chêne-Bourg, Georg éditeur, 2008, pp.153-168.
- 13 Gilda Piersanti, *op.cit.*, p.150. « Où puis-je échapper aux coups de ma mère » (Euripide, *Médée*, Paris, Bernard de Fallois, 2002, p.48).
- 14 Serge Zenkine, «La sacralisation de la pécheresse dans son péché (quelques figures de Madeleine modernes)», dans Alain Montandon, *Marie-Madeleine, figure mythique dans la littérature et les arts*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 1999, p.215.
- 15 Raymond Trousson, *Thèmes et mythes, questions de méthode*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1981 (1965), p.81.
- 16 *Ibid.*, p.22-23.
- 17 André Arcellaschi et al., *Médée et la violence, Pallas*, 1996, V.45.
- 18 Gilda Piersanti, *op.cit.*, p.11.
- 19 *Ibid.*, p.16.
- 20 Forence Dupont, *Le Théâtre latin*, Paris, Armand Colin, 1988, p.52.
- 21 C. Rambaux, « Le mythe de Médée d'Euripide à Anouilh ou l'originalité psychologique de la Médée de Sénèque », in *Latomus*, 1972, V.31, fasc.4, pp.1010-1036.
- 22 Alain Moreau, *Le mythe de Jason et Médée, op.cit.* ; Louis Séchan, « La légende de Médée », in *Revue des études grecques*, 1927, V.40, pp.234-310, Anna Chiarloni, « Medea. Volto e parola di un personaggio matrice », in Franco Marengo édit., *Il personaggio nelle arti della narrazione*, Rome, Edizioni di storia e letteratura, 2007, pp.3-4.
- 23 Euripide, *op.cit.*, pp.50-51.
- 24 Sénèque, *Médée*, Paris, Garnier-Flammarion, 1997, p.66.
- 25 Alain Depaulis, *Le Complexe de Médée. Quand une mère prive le père de ses enfants*, Bruxelles, De Boeck, 2008 ; Fritz Wittels, « Psychoanalysis and Literature », in Sándor Lorand édit., *Psychoanalysis Today*, New York-Albany, Boyd Printing, 1944, pp.338-348 ; Edward Stern, « The Medea Complex : the Mother's Homicidal Wishes to her Child », in *The British Journal of Psychiatry*, 1948, V.94, pp.321-331 ; Antonio Andreoli, « Le syndrome de Médée, parcours sadique de la perte d'amour », in *Revue médicale suisse*, 2010, V.6, pp.340-342.
- 26 Euripide, *op.cit.*, p.21.
- 27 Gilda Piersanti, *op.cit.*, p.18.
- 28 Sénèque, *Médée, op. cit.* p.59.

29 Ibid., p.66.

30 Jean Anouilh, *Médée*, in *Nouvelles pièces noires, Jézabel, Antigone, Roméo et Jeannette, Médée*, Paris, La Table Ronde, 1947, p.381.

31 Gilda Piersanti, *op.cit.*, p.151.

32 Ibid., p127.

33 C. Rambaux, *op. cit.*, p.1033 ; Anonio Caiazza, *op. cit.*, p.44.

34 Sénèque, *op.cit.*, p.87.

35 Maurice Lebel, « De la Médée d'Euripide aux Médées d'Anouilh et de Jeffers », in *Phoenix*, 1956, V. 10, fasc.4, p. 146.

36 Piersanti, *op. cit.*, p.125.

37 Ibid., p.126.

38 Ibid., p.14.