

LE MYTHE DE MÉDÉE À TRAVERS LE MONOLOGUE TRAGIQUE ET LA PEINTURE BRACHYLOGIQUE

Nadia HAMMAMI

Faculté des Lettres et des sciences humaines de Sfax, LERIC, Tunis, La Tunisie.

nadouda.hammami@gmail.com

Résumé : Notre « choix » de la Tragédie d'Euripide : *Médée*, sera un travail de « paragon », c'est à dire une analyse comparative entre cette tragédie, plus particulièrement le monologue, qui peint à merveille le dilemme tragique de la mère, et le tableau : *Médée furieuse* de Delacroix.

A travers *l'ut-pictura poesis* et *l'Ut-poesis pictura*, nous montrons, par rapport à « la longueur » du mythe « récit », la globalité de la peinture qui implique véritablement sa *brachylogie*, autrement dit sa brièveté. Par ailleurs, le palimpseste brachylogique¹ présente une démythification du mythe et une menace qui engendrerait son effritement.

Mots-clés : Ut-pictura-poesis- tragédie- Brachylogie- transdisciplinarité -hybridité

Abstract : Our « choice » of the tragedy of Euripide: *Medea* will be a work of « paragon », a comparative analysis between this tragedy, the monologue that wonderfully paints the tragic dilemma of the mother in particular, and Delacroix's painting: "Medea about to kill her children" or "Furious Medea"

Through the *Ut pictura poesis* and the *Ut poesis pictura* we are going to see that, in relation to the "length" of the "narrative" myth, the totality of the painting truly implies its brachylogy, in other words its brevity. In addition, the brachylogic palimpsest presents a demystification of the myth and a threat that would generate its crumbling.

Key words: Ut pictura poesis – tragedy – Brachylogy - transdisciplinarity- hybridity

Introduction

Dans quelle mesure la globalité picturale peut-elle impliquer la brachylogie du visible par rapport à la linéarité du signe linguistique à travers le monologue tragique ? Par rapport à « la longueur » du mythe « récit », La globalité de la peinture implique-t-elle véritablement sa *brachylogie*²? Le

¹ Bref

² Brièveté

palimpseste brachylogique présente-t-il une démythification du mythe et une menace qui engendrerait son effritement ?

Telles sont les questions auxquelles nous essayerons de répondre.

Notre « choix » du monologue tragique de Médée³ d'Euripide et de sa confrontation au tableau d'Eugène Delacroix *Médée furieuse* est un travail de *paragon*⁴, une analyse comparative entre cette œuvre, particulièrement le monologue, qui peint, à merveille, le dilemme tragique de la mère tiraillée entre l'amour maternel et la volonté de commettre l'infanticide afin de se venger de son époux : Jason, et le tableau : *Médée furieuse* de Delacroix.

Nous concentrerons notre attention sur le monologue tragique de Médée et les enjeux de sa trans-crétation⁵ brachylogique via le pictural.

Pour ce faire, nous suivons une approche éclectique constituée par la critique thématique, la psychocritique et la mythanalyse. En fait, ces approches sont aptes à nous révéler les enjeux de la représentation du mythe à travers le dilemme tragique de la mère révélé par la force de l'hypotypose dans le texte d'Euripide⁶ et le phrasé de la palette d'Eugène Delacroix.

Il importe de rappeler la genèse de la tragédie de Médée. En fait, le premier texte de *Médée* a été rédigé aux alentours de 2000 ans avant J.-C. Jusqu'au premier siècle avant J.-C. Il a été constamment enrichi et varié. L'original n'a jamais été découvert jusqu'aujourd'hui. « Le drame fut joué sous l'archontat de Pythdôros olympiade 87,1. Euphorion fut premier, Sophocle second, Euripide troisième avec Médée. » (Euripide, 1925 p. 121). *Médée* d'Euripide présente le dernier ou l'avant dernier acte d'une légende fameuse, dont la conquête de la toison d'or

³ Médée st la fille du roi de Colchide Aeétès. Elle est par conséquent, la petite-fille du Soleil (Hélios), et la nièce de la magicienne Circé. Sa mère est l'Océanide Idyie. Mais, parfois, on lui donne comme mère la déesse Hécate, patronne de toutes les magiciennes. C'est la tradition suivie par Diodore, qui fait d'Hécate la femme d'Aeétès, et de Médée la sœur de Circé.

⁴ Etymologie : (1504) De l'espagnol *parangón* (comparaison).

⁵ Il est à noter que Louis Marin (2005, p. 10), met l'accent sur ces : « Problèmes de « transcodage » ou de transposition intersémiotique du texte au tableau ».

⁶ Il importe de rappeler que le choix du texte d'Euripide est motivé par le fait qu'Eugène Delacroix a affirmé dans son Journal qu'il a lu cette tragédie dans l'œuvre d'Euripide.

formait le principal épisode. Selon Paul Demont et Anne Lebeau (1996, pp. 73-74), la tragédie se compose d'un *Prologue*⁷, cinq épisodes, cinq *stasimons* et l'*exodos*.

De prime abord, il importe de savoir l'identité de l'héroïne Médée qui est la consécration du Beau tragique, le déferlement d'une jouissance mortifère et la dévastation de la toute-puissance maternelle. Médée est la fille du roi de Colchide⁸ : Aétès, lui-même fils du soleil Hélios et descendant d'Ouranos et de Gaïa. Mais comme souvent, dans les nobles familles royales, sa vie est remplie de bruit, de fureur et de malheurs. La trahison de son époux fut le point d'orgue qui la transforma en une mère déchaînée.

En fait, elle tombe amoureuse du grec Jason venu en Colchide chercher la Toison d'Or que détient Aétès. Toujours est-il que Médée aide le bel étranger à vaincre les épreuves imposées par le roi pour conquérir la Toison. Elle lui dit avec amertume et regret (Euripide, 1925, Vers 475-480-485-490, pp. 140-141) :

« C'est par le commencement que je commencerai / Je t'ai sauvé, comme le savent ceux des Grecs qui avec toi s'embarquèrent sur la nef Argos / quand on t'envoya diriger sous le joug les taureaux au souffle de feu, et ensemençer le champ de mort (...) Moi-même j'ai trahi mon père et ma demeure pour te suivre à Iôlcos du Pélion / avec plus d'ardeur que de sagesse / j'ai fait mourir Pélidas du plus cruel trépas / et t'ai enlevé toute crainte / Et ainsi traité par nous / le plus vil des hommes / tu nous as trahis / tu es entré dans un lit nouveau ... »

Elle décide de fuir son pays à bord de l'*Argos* qui fait voile vers la Grèce.

A-t-elle d'autre choix que de suivre l'homme qu'elle aime puisqu'elle a trahi son père et son pays ? Sans doute pas, mais elle aurait peut-être pu éviter de balancer les morceaux du corps de son propre frère *Absytros* (ou *Apsyrtos*) à la mer afin

⁷ Il est commode, pour décrire cette alternance entre le dialogue et le chant, de partir du schéma que propose la poétique (1452b14), et qui énumère d'abord les parties parlées, puis les parties lyriques : « Voici les parties distinctes en lesquelles se divise la tragédie : le prologue, l'épisode, l'exodos (sortie), et le chant du chœur, qui se divise à son tour en parodos (chant d'entrée et stasimon (chant sur place) ; ces parties sont communes à toutes les tragédies »

⁸ Asie Mineure, vers la Géorgie actuelle.

de retarder leur père qui les recueille. Pendant le voyage de l'Argos vers la Grèce elle tue notamment le géant *Talos* afin d'aider encore une fois les *Argonautes*.

Elle est mère de deux petits garçons, *Phérès* et *Merméros*, quand Jason l'abandonne. Il dit être amoureux de la fille du roi *Créon*, appelée *Glauké* (*Créüse* ou *Glaucé* selon les versions). Répudiée, elle devint à la fois celle qui : « αὐτοφονταῖς » (Euripide, 1925, vers 1254, p. 170) (qui tue de sa main / meurtrière et celle qui est αὐτοκτόνον (celle qui se tue). Cette dernière, a perdu à la fois : Sa : Πάτρα (Bailly M. A., 1895, p. 1499.) ainsi que sa patrie « Πατρίδα » (2001, p. 530) Elle souffre donc de l'exclusion sociale et affective.

Afin de se venger de Jason, elle décide d'assassiner sa bien-aimée *Créuse* par le voile empoisonné « *péplos* » qu'elle a confié à ses deux enfants puis elle finit par commettre l'infanticide.

1. Le monologue ou l'Ut-pictura poesis

1.1. Le monologue ou le lamento⁹ d'une âme tiraillée

Dès le début, Médée reconnaît dans son monologue la force irrésistible des passions : « Mais la passion l'emporte sur mes résolutions, et / c'est elle qui cause les pires maux aux humains. » (Euripide, 1925, vers 1079-1080, p. 163.).

Tout en étant tiraillée entre l'amour maternel et le souci de vengeance, elle tue ses deux enfants en avançant comme justification de les faire échapper à la vindicte des Corinthiens. L'intensité pathétique est à son paroxysme lorsque Médée embrasse ses enfants avec l'idée de les tuer. On sent que son amour est infini, et pourtant sa résolution de les tuer reste implacable, voire cynique :

« De toute façon ils doivent mourir / et puisqu'il le faut / c'est nous qui les tuerons après leur avoir donné la vie. » (Euripide, 1925, vers 1061-1062-1063, p. 162).

En fait, dans le monologue de Médée, deux sentiments s'affrontent : d'un côté le désir de triompher de ses ennemis en tuant ses propres enfants, de l'autre

⁹ Lamentor, intra. Se lamenter, pleurer sur.

l'amour maternel qui résiste à ce dessein. Alors Médée passe d'une décision à l'autre, au gré des émotions qui l'étreignent. De là, elle est le personnage qui incarne, à merveille, le pathos.

Pathos : Πάθος Ce qu'on éprouve, par opposition à ce qu'on fait, c'est-à-dire, tout ce qui affecte le corps ou l'âme, en bien ou en mal, surtout en mal. D'où : ce qu'on éprouve » (Bailly M. A., 1895, p. 1437). Par ailleurs, Aristote n'avait cependant pas tort de voir en Euripide : « Le plus tragique des poètes ». (Encyclopaedia Universalise, t. 17, p. 33)

L'étude rhétorique du monologue nous révèle que, dès le début, le tiraillement de Médée est exprimé par le biais des alternances de l'adjectif possessif : « mes » dans le groupe nominal « mes enfants » qui exprime le rapprochement et l'amour maternel contrairement à l'adjectif démonstratif « ces », à travers : « ces enfants » qui marque l'éloignement de Médée de ses deux fils. Nous proposons, alors, les vers suivants : (Euripide, 1925, vers 1021 et vers 1040+1041, pp. 161-162-163) :

« O mes enfants ! Mes enfants ! »	adjectif possessif	rapprochement
« Mes enfants ! »	Adjectif possessif	rapprochement
« Ces enfants »	adjectif démonstratif	éloignement
« Mes fils »	adjectif possessif	rapprochement
« Ces enfants »	adjectif démonstratif	éloignement
« Mes fils, enfants »	adjectif possessif	rapprochement
« Mes enfants ! »	adjectif possessif	rapprochement
« Mes enfants ! »	adjectif possessif	rapprochement
« Mes fils »	adjectif possessif	rapprochement

Il est à rappeler que le monologue s'étend du vers (1021 au vers 1080) et que du vers 1021 jusqu'au vers 1053 Médée remet en question toute sa vie : « C'est donc

en vain, mes petits / que je vous ai élevés / en vain que j'ai peiné / et que j'ai été déchirée de douleurs dans les cruelles épreuves de l'enfantement. » (Euripide, 1925, vers 1029, p. 161)

Michel Collot (*Le thème selon la critique thématique*. p. 84), affirme que : « la logique des qualités sensibles se double donc d'une valorisation affective, positive ou négative, qui introduit un nouveau principe d'organisation sémantique de « l'univers imaginaire » fondé sur l'opposition élémentaire de l'euphorique et du dysphorique. Un réseau organisé de goûts et de dégoûts », « un cadastre tout personnel du désirable et de l'indésirable » (Michel Collot, *Le thème selon la critique thématique*. p. 84)

Cette citation exprime, à bon escient, l'état de Médée, tiraillée entre l'amour maternel et l'accomplissement du destin tragique tel que le prouve le tableau ci-dessous :

Euphorie :

« Vos chers yeux »

« L'œil radieux de ces enfants »

«donnez votre main droite / que ... votre mère la presse »

(Serrant ses fils dans ses bras et les couvrants de baisers)

«O main bien-aimée, lèvres bien aimées nobles traits... »

« O douce étreinte, tendre peau, suave.. » : « haleine de mes enfants ! »

« L'œil radieux de ces enfants ». « Adieu mes dessins » (Euripide, 1925, pp. 128-164.)

Dysphorie :

« La voie de la suprême infortune / et leur en faire suivre une plus misérable encore »

« Amies, mon acte est résolu » « De toute façon ils doivent mourir »

«C'est nous qui les tuons après leur avoir ... » « donné la vie »
 « Acte inévitable » (Euripide, 1925, pp. 128-164)

A travers ce monologue, on ressent le caractère irrationnel des passions et des émotions, qui expliquent les brusques revirements du personnage, qui sont un autre trait nouveau dans le théâtre grec. Médée veut se venger, elle est bien résolue à tuer ses enfants ; mais leur vue, leur regards, leur mains, leurs lèvres viennent à chaque fois faire vaciller sa résolution. Le tiraillement de Médée est exprimé par le biais de l'alternance entre la résolution d'accomplir l'infanticide et le renoncement à ce dessein.

-La volonté de commettre l'infanticide :

« , vous serez partis pour une autre existence ».

-Le renoncement à l'infanticide :

« , adieu mes dessins ».

« Adieu mes desseins ! ».

-La volonté de commettre l'infanticide :

« Ma main ne faiblira pas » (Euripide, 1925, 161-162)

Dès le vers 1056, Médée entre en monologue à travers la personnification du cœur. D'une part, elle le supplie de l'empêcher de commettre ce *nefas*¹⁰, à savoir le crime de l'infanticide, d'autre part, elle l'encourage à accomplir l'acte inéluctable.

1.2. Le Monologue tragique

Le ton tragique atteint son paroxysme dès que l'âme de l'héroïne entre en dialogue avec son cœur : Dès lors, son être vacille entre le renoncement à l'infanticide et la résolution à le commettre. Tantôt, les adverbes de négation et la forme impérativo-négative expriment l'effusion des sentiments maternels :

¹⁰ Mot dérivé de *fas* (« dire ») avec le préfixe *ne-* (« non »). Littéralement "ce qu'on ne dit pas", il désigne le crime indicible, qui ose inverser l'ordre du monde.

« Non, mon cœur, non pas toi... / Ne consomme pas ce crime ! / Laisse les, malheureux ! Épargne ces enfants. » (Euripide, 1925, pp. 162), tantôt, l'acte inéluctable de l'infanticide oscille entre l'image personnificatrice du cœur et l'image synecdochique de la main qui symbolise le *nefas* : « Va ma pauvre main / saisis l'épée, saisis-la, marche vers la barrière qui tournera une vie de douleurs. » (Euripide, 1925, pp. 169) « Allons ! Cuirasse-toi mon cœur ! / Que tardons-nous à accomplir le forfait terrible et nécessaire ? » (Euripide, 1925, pp. 162) Elle s'adresse à son cœur symbole des sentiments du dolor. La tension dramatique nous peint, alors, l'être de Médée, ses fantasmes et son conflit psychique. Charles Mauron (2003, p. 105) insiste sur l'importance des « figures et des situations dramatiques » il dit que : « ces structures (poétiques) dessinent rapidement des figures et des situations dramatiques » (...) L'élément de tout drame n'est pas le personnage mais les relations tendues entre deux figures au moins : la situation dramatique elle-même ». De là, nous notons que la lecture psychologique est une lecture fondée sur le fantasme qui structure les rapports intersubjectifs du sujet et surtout, la situation intrapsychique du sujet : « surmoi / moi / ça ».

Ainsi, nous trouvons que Médée appartient à ce que Charles Mauron (2003, p. 105) désigne par : « des figures repoussées, où le tragique repère la logique d'un autre drame ; celle d'un conflit psychique entre diverses instances de la personnalité or, les « figures » sont déjà, elles-mêmes, le produit des relations entre le sujet et ses objets (réels ou fantasmés) donc des aspects de la personnalité inconsciente ».

2. L'Ut-poesis pictura

2.1. La Sémiologie picturale

Etudier la réécriture du mythe de Médée dans le tableau de Delacroix, c'est en fait se trouver face à la sémiologie visuelle. Le tableau serait, alors, un ensemble de signes plastiques, qui produisent des significations via le style du peintre.



11

Fig. « Médée furieuse »

Source : fr.uzeo.com › Peinture › Classique › Delacroix Eugène

Médée furieuse nous montrera comment le langage visuel organise ses unités en une véritable grammaire. Une telle grammaire permet de voir comment fonctionne une rhétorique visuelle confrontée à la rhétorique poétique de la tragédie de *Médée*. L'image dans un tableau est perçue comme « signe » ou ensemble de signes, posant par rapport de ressemblance avec une réalité concrète ou abstraite.

Étudier le tableau : *Médée furieuse*, c'est étudier les signes qu'il contient et en chercher éventuellement la signification.

¹¹ (1838, Huile sur toile 260X165 Musée du Louvre)

2.1.1. *La syntagmatique picturale : La dénotation*

Le syntagme est le contexte dans lequel l'iconème s'inscrit à un instant donné : « in praesentia ». L'Encyclopédia Universalis (t. 20, p. 888.) nous dit que « si lire un tableau consiste non seulement à parcourir du regard, mais à le déchiffrer, l'interprétation implique un ou des codes d'interprétation pour en reconnaître et en comprendre le sens. Ainsi, la peinture représentative dispose d'un premier code, le code perceptif. Ce code n'est pas innocent. Non seulement dans ses éléments, mais encore dans son existence même, il implique une certaine dépendance culturelle, marquée par la familiarité avec la notion de représentation qui est un trait de culture remarquable. Au niveau de la lisibilité primaire du tableau, c'est ce code de déchiffrement, et celui-là seul, qui est utilisé ».

Le tableau *Médée furieuse* remporte un succès au Salon de 1838. Acheté par l'Etat, il sera envoyé au musée de Lille. Delacroix se réfère à un personnage mythologique de la tragédie antique, Médée. Sur le premier plan la figure furieuse de Médée, à demi-nue, a une apparence sauvage renforcée par sa longue chevelure abondante. L'usage de la lumière et des espaces obscurs donne l'impression du volume et les traits qui désignent le corps de Médée et des enfants font penser à la sculpture. C'est une scène tragique située peu avant le meurtre des enfants. Toutes les lignes du tableau convergent vers la figure de Médée. Les corps des enfants sont attachés à elle dans un effort de résistance pour échapper à leur destin. Ils sont dans des postures inconfortables. Leurs yeux cherchent un appui inexistant. Leurs bras battent dans le vide. Leur corps glissent, leur pieds n'ont pas d'appui. Cherchent-ils le réconfort d'un portage plus contenant ou cherchent-ils à s'échapper ? L'un, apeuré semble vouloir se dégager, l'autre surpris, tente de mieux s'installer. A moins que ce ne soit l'inverse. A l'arrière-plan, le paysage semble intemporel, sans indication de temps mais assez sauvage et désert. Le tableau indique la souffrance et la misère des enfants, le caractère presque inhumain de Médée qui est mise en relief par l'absence d'autres personnages. Les enfants sont très jeunes et cela accentue leur

faiblesse et leur désespoir. En plus, le visage de leur mère est dans l'ombre et le spectateur ne peut pas déchiffrer ses sentiments. Comment lire, alors, le tableau de : *Médée furieuse* ?

- Composition et profondeur

Comment est construit l'espace dans le tableau ? Comment Delacroix rend-il l'illusion de la profondeur ?

L'espace est bidimensionnel voire pluridimensionnel c'est un espace en profondeur ; une composition avec perspective à point de fuite (ici, le dehors, le ciel) la direction du regard de Médée n'est pas la même que celle de ses enfants (différence des directions (différences entre les destins, conflit entre l'amour maternel et l'aspiration à la vengeance, illusion complète de la tridimensionnalité (on s'imagine bien circuler dans l'œuvre, dans la Grotte).

- Dessin et lignes de force

A l'opposé des œuvres auto-référentielles, cette œuvre, construite par le dessin et par la ligne est ici complètement descriptive (les mouvements de Médée / les mouvements des deux enfants). Lignes de force : les corps en mouvement des enfants attachés et orientés malgré eux à la maman furie est au cœur du tableau.

- Couleur, lumière et contraste

Quel est l'impact de la couleur dans l'œuvre ? Delacroix nous révèle sa création poétique à travers cette citation qui identifie les couleurs du tableau : « 11 juin teinte locale de l'enfant grand de Médée : brun, rouge et blanc, cesse d'être cru par les tons de l'ombre chauds, légèrement orangés quand les clairs rompus de vert, de rose de jaune et blanc. » (1822-1852, t. 2, pp. 456-457) Les clairs de la Médée, de sa joue, de sa gorge, du torse, etc., basés sur le ton de terre d'ombre

blanc et laque jaune avec blanc et laque. Le cadmium¹², (Nouveau Petit Robert, 1993, p. 282) avec des tons rouges blanc avec laque jaune et terre d'ombre et blanc (cette dernière combinaison excellente pour beaucoup de localités un peu brunes. Pour le ton vert rose chaud de la joue dans une femme fraîche et brune, le cadmium et blanc, jaune, zinc clair et vert émeraude, blanc et laque ou vermillon et blanc, suivant l'effet, le blanc et vert émeraude, qui est un vert froid, s'y marie bien.

A travers ce tableau, les couleurs sont descriptives : liées à des formes que l'on reconnaît ; l'impact important des couleurs chaudes (avec les blancs, les crèmes) créent un effet de clair-obscur (jeu tranchant d'ombre et de lumière).

- Équilibre et mouvement :

Médée : Grand mouvement dans cette mêlée, pyramide ascendante, la position des deux enfants exprime l'instabilité et le désordre. L'Accumulation de détails met en valeur la palette chromatique vive contribuant à la dynamique de la scène.

3. La brachylogie picturale ou la trans-crédation du mythe

3.1. La brachylogie picturale ou la présentation du « moment le plus fécond »

Bernard Toussaint (1978, p. 179), veut que : « l'œuvre d'art soit un signe, telle est la condition fondamentale et au double du mot signe : élément de lecture d'une signification et appel à autrui. Le tableau doit signifier et doit faire signe, dans son sujet, dans sa manière, son événement et son intention ». Justement, entre la tragédie et la toile se construit une fusion dans un monde de signes : Signes linguistiques ou signes picturaux qui se côtoient et se complètent tout en demeurant hybrides. Il est à noter que l'œuvre d'Euripide évoque seulement la

¹² Cadmium : Chim., corps simple, métal blanc, du même groupe que le zinc et le mercure, ductile et malléable, utilisé en alliage (protection des métaux), Peinture : jaune de cadmium : sulfure de cadmium.

scène sans représenter l'événement de l'infanticide sur scène. De même, tout en étant globale et brachylogique, la peinture oblige Delacroix à choisir le « moment le plus fécond » de toute l'action tel que le nomme Lessing (1802, p. 22).

Cette scène représentée par le tableau coïncide merveilleusement avec le monologue délibératif de Médée où elle apparaît à la merci d'un dilemme et où elle apparaît vouée à l'échec du fait de l'omniprésence écrasante de ses sentiments. Dès qu'on aperçoit la toile, nous nous demandons : Quelle vision du personnage Delacroix nous livre-t-il ?

La violence apparaît dans la présence de la couleur rouge du giron de Médée, elle est aussi présentée dans l'objet du poignard que Médée tient dans la main gauche, longtemps considérée comme la main du diable. N'oublions pas l'image synecdochique de la main de Médée à travers la tragédie où elle devient symbole du forfait « crime ». Ce poignard est tenu fortement dans le poing refermé de Médée, à proximité de la cuisse de l'enfant. L'autre main de la mère est crispée sur le bras du deuxième enfant dont les cheveux bouclés le font ressembler à un ange, mais dont le regard révèle une âme terrifiée. Cette ressemblance avec un ange renforce son caractère de victime. L'on peut considérer que par la violence de ses gestes, Médée protège ses enfants d'un danger qui viendrait de l'extérieur. Sa crainte est, en effet, exprimée par son regard tourné vers le point de lumière en haut à gauche qui matérialise l'extérieur. L'on peut interpréter la présence de la mère avec ses enfants dans cette grotte comme le désir de les protéger. Tout en paraissant une *fera*¹³, la pyramide des corps des deux enfants et leur mère ne font qu'un. Ce rapprochement évoque, à merveille, la passion maternelle. L'ambiguïté est ainsi conservée et l'on peut se livrer à une double interprétation de cette toile : Médée en victime ou en bourreau ? De là, la sémiologie de l'image s'avère polysémique et la brachylogie semble l'effet d'une étape de lecture et n'implique point toute la lecture.

¹³ Sauvage.

De surcroît, la position de la dague nous révèle, à merveille, le triomphe de l'amour maternel. C'est comme si le poignard présentait une menace pour un danger extérieur plutôt qu'il n'est une arme de l'infanticide. En fait et tout en donnant l'impression de l'infanticide, il nous rassure tout en exprimant le refus de l'inconscient de commettre ce forfait. Gilles Néret (1999, p. 45), affirme cette idée en disant : « Encore certains ajoutent qu'après tout la dague que tient Médée peut aussi servir à défendre sa progéniture menacée. Est-elle déesse ou sorcière ? »

Tout en qualifiant Médée de vipère, Théophile Gautier n'hésite point à exprimer l'amour maternel à l'aide de la belle métaphore de la « lionne ramassant ses petits ».

3.2. Le Paradigme in absentia ou le paradoxe brachylogique : La lumière révélatrice de la trilogie : Médée, Euripide et Delacroix

La question qui se pose est la suivante : Quelles sont les impulsions psychobiographiques qui ont donné lieu à l'intérêt des deux artistes pour Médée qui fut comme principal « catalyseur » de la réécriture et du palimpseste de ce mythe ?

Cette trans-crédation n'est nullement gratuite, en fait, à la passio de Médée répond les chagrins d'Euripide et de Delacroix : à travers nos lectures, nous avons découvert les points communs entre les deux créateurs à savoir leur érudition ainsi que leur souffrance. En fait, les deux ont souffert de la présence ou de l'absence de la femme dans leurs vies. Euripide fut trahi par sa femme, Delacroix fut accusé d'être un enfant naturel. Comme Médée, les deux furent étrangers et méconnus. Ils sont, alors, à la recherche de l'amour maternel et de la terre-mère. L'intérêt de *Delacroix pour Médée d'Euripide* nous renvoie aux drames semblables de chacun des créateurs.

Dans le souci de teinter notre travail à la fois de logique et d'objectivité, nous trouvons qu'il est impératif d'étudier les « résidus » ou les « mythèmes » en commun qui ont donné lieu à cette trans-crédation. Ainsi, le choix de la grotte

comme lieu de refuge pour Médée et ses enfants n'est aucunement aléatoire. L'image de la grotte nous renvoie à la fois à l'« in illo tempore » comme elle peut symboliser le refuge et la sécurité ou l'ombre de l'ensevelissement et du chaos. Ce qui a, en fait, le plus touché Médée, c'est sa séparation d'avec ses enfants. Dans le monologue nous assistons à un renversement des rôles et des statuts. Du coup, elle acquiert l'imaginaire infantin, elle devient alors, l'enfant « *sevrée* » de sa maman et de ses origines : « Elle prononce cette phrase dans le monologue, qui a accentué encore une fois la dimension pathétique : « Sevrée de vous, je traînerai une vie de peine et de chagrin ... » (Euripide, 1925, p. 161)

A travers « la psychanalyse imagée » Gaston Bachelard (1949, p. 202) explique la nostalgie au pays natal comme étant une volonté de retrouver la mère. De là, nous notons l'assimilation des deux symboles : la terre -mère pleurée par *la mater dolorosa*. Symbole du refuge d'une souffrance, la grotte devient une sorte de matrice universelle « Comme une réduction du cosmos ». La grotte, acquiert de plus en plus une image mythique qui se diffuse partout dans le mythe religieux jusqu'aux mythes modernes. Gaston Bachelard (Gaston Bachelard, 1949, p. 121), affirme que : « le retour au pays natal, la rentrée dans la maison natale, avec tout l'onirisme qui le dynamise, a été caractérisé par la psychanalyse classique comme un retour à la mère (...) Il serait intéressant de bien saisir toutes les images du giron maternel et d'examiner le détail de substitution des images ».

Conclusion

Au fil de notre recherche, nous avons pu démontrer que l'aspect brachylogique du tableau dépend du niveau de la lecture qu'on applique sur la figure peinte. Autrement dit, Selon le type de lecture : lecture superficielle ou lecture profonde, le caractère du tableau s'avère brachylogique ou digressif. Du moment où la lecture du tableau se suffit au premier degré de la réceptivité, elle peut paraître brachylogique. Suite à quoi, la brachylogie paraît péjorative vu

qu'elle est liée à un stade primaire et non profond de la réceptivité de l'œuvre picturale.

Ensemble de signes linguistiques, le monologue peut paraître à ce moment-là plus brachylogique que le tableau pictural certes, toutefois, il dépend des stades de lectures réalisés par le récepteur. De même, et tel que le signale Michel Butor, le titre dans un tableau limite son interprétation et concourt à sa brachylogie. Ce n'est pas seulement la situation culturelle de l'œuvre, mais tout le contexte dans lequel elle se présente à nous qui est transformé par le titre. La composition la plus « abstraite » peut exiger que nous lisions son titre pour déployer toutes ses saveurs, toutes ses vertus. En somme, l'hypotypose dans la tragédie de *Médée* a pour but de faire voir, sentir, épouser les souffrances transcendantes de cette femme qui incarne « l'hybris » mais aussi « le dolor » où la poésie devient une écriture en liberté, une écriture en folie et où l'on assiste à une « ionisation¹⁴ » de l'écriture et à « une graphitisation de la peinture¹⁵ ». De surcroît, la palette de *Delacroix* nous transcrée avec justesse à la fois le « muthos » et la « beauté » d'une déesse profanée.

Certes, la peinture se veut globale et brachylogique toutefois, elle s'avère riche en significations et en interprétations. Œuvre globale, le tableau édicte ses lois sur le peintre qui doit nous présenter « le moment le plus fécond¹⁶ » de toute la tragédie.

Il y a chez les deux créateurs, une permanence de la figure de l'exilée, de la damnée, une récurrence intensive du *paria*¹⁷. Chacun d'entre eux renvoie à la présence de l'homme dont le style est la traduction d'une manière d'exprimer le monde par des rythmes, des formes et des symboles où le mythe personnel de l'un et de l'autre révèle des « résidus », des « mythèmes » reflétant à la fois la part obscure et créative chez chacun d'entre eux.

¹⁴ Ionique : un des trois ordres grecs caractérisé par un chapiteau orné de deux volutes latérales. 2-ioniser : se transformer en ions.

¹⁵ Expression de : S. Rezzoug.

¹⁶ Expression de Lessing.

¹⁷ *paria* \pa.ɾja\ masculin et féminin identiques.

En tout cas, il était temps d'affirmer aussi l'inverse car l'œuvre d'Euripide et le tableau *Médée furieuse*, ne sont pas ce qui fut écrit et peint jadis mais plutôt, ce qui est lu et vu hic et nunc, ici et maintenant, c'est-à-dire ce qui est diversement interprété. Ces chefs-d'œuvre n'existent que dans leur interprétation. En fait tous deux, ne sont pas une totalité instantanément signifiante, mais une découverte progressive, un parcours émotif d'esthétique, qui ne peut être accompli que par une réécriture subjective qui s'achemine vers l'intersubjectivité. De là, la relativité de leur aspect brachylogique. Dès lors, le mythe de Médée est l'antonyme de la brachylogie vu qu'il ne se présente jamais sous une forme figée et n'incarne nullement « Le repos des sens ». (Mauron Charles, 2005, p. 41) Bien au contraire, c'est un mythe en constante évolution. Cet aspect provient de la nature de la pensée mythique qui n'est pas un stade révolu de la pensée humaine. Ainsi, l'héroïne dépasse le pouvoir de la représentation et de la conceptualisation. Elle dépasse toute étude brachylogique. De ce fait, la complexité et la richesse de ce mythe en font un récit polymorphe tout en rappelant la relation dialectique et équivoque entre poésie et peinture qui demeurent pour toujours des *terrae incognita*.

Bibliographie

Méridier Louis, 1925, *Euripide : Le cyclope, Alceste, Médée, Les Héraclides*, t.1, éd. les Belles lettres. CUF, Paris, pp. 121-176.

<http://www.eugene-delacroix.com/images/paintings/medea.jpg>

Eugène

Delacroix, « Médée furieuse. »

Ouvrages généraux :

Genette, Gérard :

- 1982, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Vol.33, coll. « Poétique », l'Université du Michigan.
- 1991, *L'œuvre de l'art*, t. 1-t. 2, éd. du Seuil, coll. « Poétique », Paris.

Les Approches littéraires :

Bachelard, Gaston :

- 1948, *La terre et les rêveries du repos*, Librairie José Corti, Paris.
- 1949, *La psychanalyse du feu*, Gallimard, Paris.
- 1957, *La poétique de l'espace*, PUF, Paris.

La Littérature Grecque :

Aristote, 1969, *La poétique*, (XXV, 1460b), Les Belles lettres. C.U.F., Texte établi et traduit par Hardes. Paris.

Essen Ariane, 1993, *Les mythes grecs*, Belin, coll. sujets, Paris.

Delcourt Marie, 1930, *La vie d'Euripide*, Gallimard, Paris.

De Romilly Jacqueline :

- 1980, *Précis de littérature grecque*, De l'Académie française Quadrige PUF, Paris.
- 1986, *La Modernité d'Euripide*, PUF, Paris.

Dupont Florence, 1988, *Le théâtre latin*, Armand Colin, Collection Cursus, Paris.

Nietzsche, 1964, *La naissance de la tragédie*, Gonthier, Paris, Médiations, n°17.

Peinture de Delacroix :

Flat, Paul, 1893, *Journal de Eugène Delacroix*, t.1, Librairie Plon-Nourrit et Cie. Imprimeurs. Editeurs 8, 2^e édition, Paris.

Joubin André, 1932, *Journal d'Eugène Delacroix*. t. 1, Librairie Plon, Paris.

Néret Gilles, 1999, *Eugène Delacroix, 1798-1863, Le prince des Romantiques*, Allemagne, TASHEN.

La Sémiologie :

Toussaint Bernard, 1978, *Qu'est-ce-que la sémiologie ?* Privat, l'Université de Californie.

Esthétique :

Kant Emmanuel, 1977, *Le jugement esthétique*, Traduit par Florence Khodoss, Edition 5, PUF, Paris.

Lessing G.E, 1802, *Du Laocoon, ou Des limites respectives de la poésie et de la peinture*, Traduit de l'allemand de G.E. Lessing, par Charles Vanderbourg, Chez Antoine-Augustin Renouard, Paris.

Mauron Charles et al, 2005, *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, 2^e édition revue et augmentée, Nathan/VUEF, p. 105.

Encyclopédies et Dictionnaires :

Bailly M. A., 1895, *Dictionnaire Grec/Français*. Hachette, Paris, p. 1437.

Dictionnaire de la peinture, 1996, Larousse-Bordas, Paris.

Encyclopédie Universalise, t. 17-t. 20.

Grimal Pierre, 1969, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, O.S.P.A.D.E.M. Paris.

Robert Paul, 1993, *Nouveau Petit Robert*, Paris.

Souriau, Étienne, 1993, *Vocabulaire d'esthétique*, PUF, Paris, 1415p.

Source électronique :

hybris-wikipédia : www.hybris.com.