

Trois exils, trois femmes, trois Médées du Québec contemporain

Marie Carrière, directrice du Centre de littérature canadienne à l'Université de l'Alberta, est l'auteure d'une monographie, *Writing in the Feminine in French and English Canada: A Question of Ethics*, et avec Catherine Khordoc du récent collectif bilingue, *Migrance comparée : les littératures du Canada et du Québec*. Elle a publié nombre d'articles et de chapitres de livres sur l'écriture migrante du Québec et du Canada anglais, et sur l'éthique et le féminisme en théorie et littérature.

Abstract

The myth of Medea makes its contemporary appearance in the feminist writings in Quebec. However, the works in the study need first and foremost to be rewrites of the myth situating the infanticide mother in a very precise social and historical context - namely one of exile and of migration.

Résumé

Le mythe de Médée fait son apparition contemporaine dans l'écriture au féminin du Québec. Or les œuvres à l'étude se veulent d'abord et avant tout des réécritures du mythe situant la mère infanticide dans un cadre social et historique très précis - notamment celui de l'exil et de la migration.

L'infanticide Médée, l'une des figures les plus redoutables de la mythologie grecque, fait son apparition dans trois textes féminins du Québec issus de trois décennies différentes: *New Medea* de Monique Bosco (1974), *La Médée d'Euripide* de Marie Cardinal (1986) et *Le livre d'Emma* de Marie-Célie Agnant (2002). Colchidienne parmi les Corinthiens, migrante et étrangère, Médée subit le mépris et l'exclusion que manifeste à son égard sa culture d'accueil, telle que la dépeint le dramaturge Euripide au V^e siècle athénien - ni le premier ni le dernier à adapter l'ancienne légende. En somme, Médée assure la tâche de donner la mort à ses enfants déjà damnés par l'exil funeste auquel les abandonne leur père Jason: "Puisqu'à tout prix il faut qu'ils meurent, / c'est moi qui vais les tuer, moi qui leur ai donné la vie" (Euripide 1962, v. 1062-1063).

Parmi les trois œuvres citées, le titre de Marie Cardinal renvoie le plus explicitement à la tragédie d'Euripide jouée pour la première fois en 431 av. J.C. L'attrait de la tragédie ancienne est dû non seulement au fait qu'Euripide fut le premier à faire de l'infanticide la donnée principale du mythe (Koua 2006, 36). Mais en plus de cela, Euripide fut le premier à accorder une importance primordiale à la condition sociale de cette femme "barbare" parmi les Grecs, exilée de sa mère patrie. Le portrait qu'offrait Euripide d'une Médée humaine et lucide malgré son crime quasi impensable fut écarté par les tragédiens latins, surtout Sénèque (1997) dont la *Medea* propose une monstrueuse et cruelle figure d'inversement stoïque, image reprise par Corneille (1978) et Anouilh (1946), entre autres. Ainsi, l'humanité ou encore l'humanisation de Médée dans ses multiples réincarnations ne vont pas de soi. Mais à l'instar de l'adaptation du mythe selon Euripide, les œuvres dont il sera question dans cette étude ne font pas de leur Médée

une sorcière, une déesse, un monstre, une folle pour expliquer (ou encore pour balayer sous le tapis) le meurtre des enfants. Marie Cardinal, Marie-Célie Agnant et Monique Bosco ne nous tirent pas aussitôt d'embarras quant à cette figure infanticide indéniablement difficile à saisir.¹

Mais examinons d'abord le mot filicide, plus spécifique et pertinent aux trois textes à l'étude que le terme parricide (mort donnée à un ascendant ou un descendant) et même infanticide (mort du nourrisson provoquée par le père ou la mère, ou simplement meurtre générique des enfants). Toujours absent des grands dictionnaires, phénomène inédit, le filicide signifie le meurtre par les parents de leur fils ou de leur fille, après l'âge néonatal (Corloni et Nobili 1977, 25). Le fait que le terme demeure encore aujourd'hui insolite sinon inconnu témoigne de son occultation générale de notre culture, de "la censure qui est déjà à l'œuvre dans l'occultation linguistique" du mot (Corloni et Nobili 1977, 12), une censure "qui opère en chacun de nous et qui exprime le besoin impérieux d'être rassuré sur la solidité de l'instinct maternel" (1977, 60). Dans l'étude qui suit, il s'agira de cerner une mise à l'œuvre contemporaine de cette mère filicide, et encore son humanisation, liée à une certaine "banalisation" (Koua 2006, 27) ou pour ainsi dire un retour à terre, du mythe de Médée. La condition sociale et notamment migrante des protagonistes médéennes est d'emblée avancée par les trois textes en question. En insistant sur la condition d'exilée de leur protagoniste, Cardinal, Agnant et Bosco s'attaquent à la tendance de réduire la figure de Médée et notamment la mère filicide à une occurrence inexplicable ou encore à une monstruosité surhumaine. Nous verrons par la suite qu'elles nous invitent à réellement tenir compte de la mère filicide comme femme humaine à part entière, soit dans son cadre social, culturel et historique. L'humanisation du mythe de Médée porte ainsi "atteinte au plus profond des préjugés": celui de l'amour maternel ne faisant "défaut que dans des cas exceptionnels, des cas pathologiques d'absolue irresponsabilité"

(Corloni et Nobili 1977, 10). Mais il nous faudra d'abord démontrer que ces trois textes se veulent avant tout des réécritures plutôt que de simples adaptations mythiques, une démarcation importante qui permet justement ce regard nouveau sur Médée, sur la femme et la mère filicides.

Mentionnons enfin que, si un tel projet de réécriture mythique fait preuve d'esthétique et d'engagement féministes, la réception critique de ces œuvres peut surprendre. Malgré la perspective radicale sur la maternité avancée, nous verrons, dans *New Medea*, publié en 1974 à l'aube de l'éclatement du mouvement féministe en littérature québécoise, Monique Bosco ne figure pas parmi les chefs de file de l'écriture au féminin. Le féminisme littéraire du Québec ne la compte pas dans ses rangs, alors que des ouvrages comme *L'euguélienne* de Louky Bersianik (1976) et *L'amèr* de Nicole Brossard (1977), parus à la même époque que *New Medea*, furent rapidement consacrés. Comme le fait remarquer Catherine Khordoc au sujet de Monique Bosco, il est curieux que "la critique a relativement peu parlé de cette auteure prolifique arrivée au Québec il y a presque 60 ans en 1948" (Khordoc 2007, 19), et cela, par rapport ni à l'esthétique migrante ayant fait couler tant d'encre au Québec depuis les vingt dernières décennies, ni au contexte féministe. Quant au roman de Marie-Célie Agnant, plusieurs études et entretiens avec elle abordent *Le livre d'Emma*, sans, toutefois, réellement mettre au point l'image de la mère infanticide qu'incarne la protagoniste et qui réside au cœur de la diégèse. On a fait remarquer le courage et la dextérité du traitement de sujets jugés tabous (le corps de la femme noire, la folie, le passé esclavagiste d'Haïti, le vécu des femmes de cette période) par l'auteure. Cependant, existent très peu d'analyses sur le geste meurtrier d'Emma. Le dernier tabou ne serait-il pas celui de la mère filicide, demeurée occultée dans la réception critique notamment des œuvres de Bosco et d'Agnant, tout comme dans nos discours sociaux sur la maternité et la filiation en général? Les œuvres que nous examinerons ci-après

répondent à cette question par l'affirmative en tentant d'éclairer un côté de la maternité qui demeure effectivement toujours dans l'ombre.

Mythe, traduction, réécriture

Les trois Médées à l'étude mettent d'abord en relief la réécriture. Chacun des textes accentue, à sa manière, l'acte de redire un récit, qu'il soit explicitement mythologique, historique ou intime. Bien que basée sur la traduction littérale de l'édition Guillaume Budé et le texte grec, la "traduction" en prose de *La Médée d'Euripide* par Marie Cardinal est une véritable transposition interprétative de la pièce ancienne. L'avant-propos détaillé par l'auteure ainsi que son entrevue avec Hélène Pednault ajoutée à la fin du texte soulignent l'effort de "restituer différemment" (Cardinal 1986, 117) la version ancienne, en supprimant la métrique jugée "intraduisible" (116), tout en suivant "pas à pas le texte d'Euripide. Pas à pas, mais pas mot à mot" (125). Il n'est pas simplement question d'un passage du vers à la prose dans cet ouvrage de Cardinal. Son *Médée* s'éloigne à la fois de la traduction et de l'adaptation. Il rejoint, par le fait de "fabriquer de la Culture" (Cardinal 1986, 32), la réécriture mythique que l'on peut surnommer aussi *mythopoesis*: une représentation autre et multidimensionnelle d'un mythe. Conçue comme réécriture, la "traduction" de Cardinal lui permettra beaucoup de flexibilité en ce qui concerne la représentation du personnage même de Médée.

Rappelant, en filigrane, le mythe de Médée (nous y reviendrons), l'histoire esclavagiste racontée par Emma, migrante haïtienne internée dans un hôpital psychiatrique et fortement soupçonnée d'avoir tué sa fille, est un projet de réécriture mythique de la part de Marie-Célie Agnant. L'histoire racontée par Emma évoque à son tour les modalités de la *mythopoesis*, puisqu'elle "réitère fortement certaines formules, certaines séquences [du passé colonial, esclavagiste et intime], certains rapports, mais encore [elle] a le pouvoir de produire d'autres récits" (Brunel 1992, 31). À

l'instar du mythe, le récit historique d'Emma est d'abord le produit d'une transmission orale léguée par sa grande cousine Mattie. Ensuite, il est confronté à une traduction interprétative, voire la transcription, de Flore interprète/traductrice de la patiente. Insistant de parler créole, Emma raconte le passé colonial de son pays natal ainsi que sa propre histoire intime, les deux étant intrinsèquement liés au meurtre de sa fille. La mort de la petite Lola remonte aux infanticides commis par les descendantes d'Emma, "cette malédiction venue des cales des négriers" (Agnant 2002, 162), ces "gestes des femmes du clan" (136) qui tuaient leurs nouveaux nés pour leur éviter une vie d'esclavage. Toutefois, par le biais de la traduction de Flore, le récit ne restera pas figé dans la malédiction perpétuelle relatée par Emma. Il se voudra plutôt une réécriture alors que Flore se refusera au cycle funeste auquel Emma a sacrifié sa fille (et Médée ses fils): "Oui, me disais-je, Emma me met au monde, elle réinvente ma naissance" (167). Flore pourra déjouer, par sa traduction/réécriture, le destin ayant accablé la misérable lignée féminine d'Emma.

New Medea n'hésite pas non plus à surligner ses propres procédés de réécriture, sa *mythopoesis*. Le texte traduit, pour ainsi dire, les procédés formels et thématiques les plus reconnus de la tragédie d'Euripide. L'œuvre est métissée; elle se veut un long poème en prose qui se qualifie d'ébauche pour un drame: "ébauchée en touches rapides, en phrases brèves et elliptiques, mais en utilisant la forme de composition de la tragédie" classique, y compris l'unité du temps, du lieu et de l'action (Sirois 1992, 73-74). L'insertion d'un chœur narratif, évocateur du coryphée ancien, rappelle les voix rassemblées des femmes de Corinthe du *Médée* d'Euripide. Sa fonction, celle d'anticiper le geste inéluctable à venir, met l'accent sur la répétition mythique à l'œuvre dans ce texte: "Médée. ... Rien ne peut ou ne doit t'arrêter. Depuis les siècles des siècles, tu te dresses au seuil de la nuit et recommences ton effroyable labeur de mère meurtrière de ses fils" (18).

Ainsi sous-titré, *ébauche pour un*

drame, le roman rappelle son propre projet de réécriture toujours incomplet. Comme l'intersubjectivité de la transposition créative de Cardinal et du récit d'Agnant, une multitude de voix (celles de Médée, de sa nourrice Cora, de Jason et du chœur) remplace toute homogénéité narrative. Bien que la tragédie soit accomplie - la nouvelle Médée exécutera son plan meurtrier sans fautes - et les présages du chœur soient réalisés, la réécriture de Bosco, comme celle d'Agnant, refuse de reléguer la tragédie de Médée au déterminisme impliqué dans la répétition de sa légende mythique. La *mythopoesis* de Bosco dira ce qui n'a pas été dit ou assez dit auparavant. Médée, nous le verrons, fait un choix lucide et autonome, à rebours de toute attente sociale.

Exil, migrance, altérité

La tragédie d'Euripide évoque régulièrement le fait que Médée est une "exilée," soit une Barbare (c'est-à-dire quelqu'un d'ailleurs, une étrangère de Colchide), portant toujours un deuil inachevé de ses origines:

Ou si parfois elle détourne son cou blanc,
c'est pour se parler à soi-même,
pleurer son père aimé,
son pays, sa maison, tout ce qu'elle
a trahi
pour suivre un homme qui l'a prise
en dédain à présent.
L'infortunée, l'épreuve lui a fait
mesurer ce que vaut une patrie
perdue. (v. 30-33)

Et ne voilà qu'un exemple de passages récurrents au sujet de la dépossession de Médée, amèrement pleurée dans cette tragédie et dans ses réécritures contemporaines. Cet inachèvement du deuil de l'exilé n'est pas sans pertinence à la pensée postcoloniale jumelant ou encore problématisant le lien entre exil et migrance. Chez Edward Said qui écrivait, par exemple, "true exile is a condition of terminal loss" (Said 1990, 357), l'exilé s'apparente à

l'orphelin (363). Exil et deuil sont aussi théorisés dans l'optique psychanalytique de Julia Kristeva (1988) et notamment de Leon et Rebeca Grinberg, pour qui l'expérience migrante rappelle l'exil intérieur, celui de la première séparation produite par la naissance; l'immigration, quant à elle, s'associe inconsciemment au départ définitif, la mort (Grinberg 1989, 67). Ce sont l'étrangeté culturelle et raciale et ses conséquences funestes qui se trouvent au cœur du mythe médéen et de ses transcriptions. Ainsi transformée d'une tragédie de jalousie sexuelle telle qu'on la lui avait apprise, le *Médée* de Marie Cardinal "c'est d'abord la tragédie d'une étrangère, de quelqu'un qui n'est pas pareil" (Cardinal 1986, 16), affrontée aux affres mortelles du second exil que lui ordonne le roi Créon après sa séparation de Jason (qui désire se remarier avec la fille du souverain). Selon Cardinal, l'exil que subit Médée déjà depuis sa fuite de Colchide c'est "le pire" qui puisse arriver (1986, 50), la source de tous les autres maux à suivre. Outre, une fois abandonnés par Jason, Médée et ses fils se trouvent dans un état extrêmement précaire. "Apolis" ou sans patrie, Médée est "une femme abandonnée, répudiée par son mari dans une cité étrangère" (Mimoso-Ruiz 1982, 144), problème d'autant plus sévère que la loi athénienne n'aurait pas reconnu un mariage avec une Barbare ni les enfants nés de cette union. Son statut d'étrangère exilée rejoint sa condition de femme piégée par les aspirations politiques d'un homme, ce que souligne l'auteure dans sa version de la célèbre allocution de Médée aux femmes de Corinthe: "Moi je suis seule. Je n'ai que Jason. Jason qui m'outrage, qui retourne notre histoire contre moi. Il dit qu'il m'a arrachée à une terre barbare. C'est vrai, mais cette terre barbare, c'était ma terre, c'était chez moi" (59). Cette dépossession, que réitère le chœur, se veut donc à la fois filiale, géographique et sexuelle:

Médée abandonnée
bafouée
exilée.
Médée sans père

sans frère
sans terre
sans amant. (Cardinal 1986, 67)

Algérienne instruite en français et installée au Québec jusqu'à sa mort en 2001, Marie Cardinal ligue son besoin de faire parler la "Barbare" Médée, cette Colchidienne d'un pays autre que la Grèce, à son propre rapport à la différence et à l'exil. L'auteure cherche à évoquer le "terrible deuil des racines" (15) ainsi que la "blessure et la douleur atroce" de la perte (Cardinal 1986, 17) exhibés par la Médée d'Euripide, en soumettant le mythe aux problématiques de l'exclusion sociale, du racisme et de l'altérité. Guérisseuse et un peu sorcière, étant donné sa connaissance du *pharmakon* (des drogues funestes), Médée incarne un savoir à la fois dissident et menaçant. Bref, elle incarne de multiples caractéristiques qui font d'elle une Autre, dont la plus concentrée est celle de sa féminité barbare, issue de son rapport à l'ailleurs et à l'errance. La barbarie de Médée donne libre cours à sa déshumanisation, à sa monstruosité. À cause du fait qu'elle est étrangère, Médée est dénigrée et refusée comme être humain à part entière par sa société d'accueil, ce que Jason met en relief lorsqu'il prend connaissance de son crime contre les enfants. Selon lui, l'infanticide s'explique uniquement par le fait même de la barbarie, voire de l'étrangeté de Médée: "jamais une femme grecque n'aurait commis une telle monstruosité, jamais! ... Tu n'es pas une femme, tu es une lionne sanguinaire, tu es une sauvage!" (Cardinal 1986, 104). Médée s'avère à être une véritable bête, un monstre, "une abjection" (1986, 104). L'autre ("jamais une femme grecque") est facilement le bouc émissaire sur lequel Jason et la culture dominante peuvent projeter leurs craintes et leur propre culpabilité.

L'une ancienne et l'autre cette fois bien moderne, Médée et la protagoniste du *Livre d'Emma* sont entourées de diverses "malsonnante[s] rumeur[s]" (Mimoso-Ruiz 1986, 979), issues des préjugés racistes et xénophobes de leurs sociétés d'accueil respectives. Même avant son infanticide,

Médée est dotée d'un instinct criminel inné, soumise aux préjugés que suscite sa barbarie colchidienne (alors qu'elle porte avec elle une histoire assez nébuleuse et compliquée de fratricide et d'autres actes atroces commis au nom de Jason). De son côté, après son arrestation pour le meurtre de sa fille à Montréal, Emma se trouve au centre de clichés médiatiques baignés dans le racisme, acharnés sur le cas d'"Une Noire [qui] sacrifie son enfant... Une affaire de vaudou?" (Agnant 2002, 16). L'acte criminel devient la "preuve de la nature brute et sauvage à la limite du primitivisme du Noir" (Gbanou 2005, 150), encore balayé sous le prétexte de la monstruosité d'une étrangère.

Engendrée, selon la tante Grazie, par une sorte de démon énigmatique, soit d'un père mythologique aux allures "à la fois serpent et chacal" (Agnant 2002, 70), la petite Emma est déjà perçue comme un monstre par les siens. Unique survivante de quintuplées, elle est traitée de bête qui aurait anéanti ses sœurs (mortes nées) dans le ventre de sa mère. Bref, Emma est à son tour bouc émissaire, ici de l'ignorance et des peurs de sa communauté de Grand-Lagon, comme elle le sera plus tard dans sa vie d'immigrante. Comme à Médée, ses pairs lui accolent une réputation de magicienne redoutable et maléfique, "bien capable de s'infiltrer dans votre âme!" (2002, 74):

C'est elle qui, dans le ventre de sa mère, a sucé l'âme de ses sœurs. Regardez ses lèvres, des ventouses. Elle peut d'un seul coup aspirer tout le sang d'une personne, boire toute la sève d'un arbre, vider un homme de toute son eau. Il ne faut pas lui parler! (2002, 68)

En fait, Emma est toujours déjà coupable, née la peau très noire. Comme Médée -, noire chez les Grecs - elle subit le cruel mépris de son entourage néocolonial à cause de cette peau "si noire...presque bleue...c'est à cause de cela surtout qu'ils me détestent" (2002, 76), finit-elle par conclure. Emma souffre aussi du violent rejet et mépris

que lui réserve sa mère mulâtre, si fièrement blonde, et en réalité, le rejeton lointain d'un viol d'une aïeule esclave. Enfin, comme Médée guérisseuse, un peu sorcière et experte en *pharmakon*, Emma incarnera un savoir inadmissible qui la rendra d'autant plus suspecte dans son nouvel environnement d'accueil, soit la ville de Bordeaux, ancien port d'esclavage. Ses recherches sur l'histoire coloniale d'Haïti se voudront dissidentes et menaçantes, et elles seront finalement censurées par l'établissement universitaire français qui ne se montrera guère enclin à reconnaître le passé esclavagiste de la France en refusant la thèse d'Emma non à une, mais à deux reprises.

Dans *New Medea*, la réécriture du mythe de Médée renverse le rêve migrant de la terre nouvelle et cette fois prête également attention au personnage de Jason. À l'instar des ouvrages de Cardinal et d'Agnant, le monde dystopique de Bosco se veut un récit d'exils culturels et d'échecs filiaux. Bosco reprend le mythe de Médée et le situe dans un contexte strictement contemporain et nord-américain. L'action se déroule à New York, ville de "la statue d'or et de liberté, à l'entrée du fleuve"; "La Nouvelle-Médée est là, avec ses rêves de puissance, vierge folle flanquée des dragons du cauchemar" (Bosco 1974, 17). Transposé à l'époque actuelle, le mythe est américanisé et les personnages sont banalisés. Médée est encore une figure de savoir, mais elle est surtout trafiqueuse de drogues et étudiante de médecine ratée qui sait administrer les seringues pour leurrer son père et son frère lors du vol des richesses de la famille et plus tard pour tuer ses enfants. Émigré de Grèce à un jeune âge, grand habitué de la rue et lâche coureur de jupons, Jason est un genre de *hustler* new-yorkais à la poursuite de la nouvelle toison d'or américaine. Cette toison il la trouve d'abord dans les coffres du père de Médée, et dix ans plus tard, dans les bras d'une seconde riche héritière pour laquelle il a l'intention d'abandonner sa famille.

C'est à partir d'un exil physique et de l'abandon (ou encore de la trahison) de la

patrie d'enfance que le cycle incessant du mythe se perpétue; pour Médée il s'agit de sa maison paternelle du sud des États-Unis, et pour Jason, de sa Grèce natale. Dans *New Medea*, c'est un deuil des origines au sens double du terme qui est à l'œuvre, soit une nostalgie de la patrie délaissée et la perte de la toute première relation, celle avec la mère, morte à la naissance de Médée. Quant au lieu délaissé (puisqu'il s'agit plutôt de lieu ou encore de pays d'enfance que de réelle émigration), Médée aura consciemment occasionné sa perte des origines en trahissant sa famille et surtout en commettant le fratricide qui permet à Jason le pillage des richesses de son père, renvoi aux événements de la première séquence de la légende grecque. En anticipant le meurtre de ses deux fils, Médée endeuillée, exilée, coupable, abandonnée, se déclare une morte vivante, commence et perpétue son récit de mort: "Médée. C'est moi. Moi. La mort. L'amour. L'amour de la mort" (Bosco 1974, 9). Elle se charge ainsi de la destruction du rêve migrant des "futurs citoyens de ce peuple de sangs mêlés" (1974, 44) arrivés en masse sur New York, Jason parmi eux. Mais en plus de cela, elle assure l'annihilation de la lignée masculine formée avec lui dans leur supposée nouvelle vie.

Femme, mère, infanticide

Il n'existe certainement pas de pénurie d'interprétations en ce qui concerne le meurtre des enfants de Médée. Léon Mallinger propose que la vengeance de Médée soit considérée comme juste et dans une optique ancienne de "sainte indignation" et de "noblesse de son caractère" (Mallinger 1971, viii). D'autres critiques balayent l'infanticide sous la donnée de la perversion d'une vilaine sorcière ou encore d'une méchante déesse, en vue de sa fugue spectaculaire et surnaturelle à la fin de la tragédie d'Euripide (Bongie 1977; Foley 1989; Reckford 1968). Or, selon Jennifer Jones dans son étude, *Medea's Daughters*, une telle désignation d'étrangeté "alchimique" se voudrait une manière de délégitimer la colère féminine:

Medea's desire to punish those who would deprive her of her role as wife is seen as vindictive and unwomanly. Only an unnatural woman would rise against a system that is so much stronger than she. Her role as outsider and sorceress is central to the framing of her rebellion.... Medea's assertion of self is "foreign," "alchemical," and outside the boundaries of accepted female behaviour. (Jones 2003, xii)

Selon Corloni et Nobili, *La Médée* d'Euripide souligne "ce qu'est ou peut être la nature humaine" (1977, 191), malgré le fait qu'il s'agit du tabou de l'infanticide. Tabou soutenu par maintes suppositions sur la maternité et la filiation, alors qu'Euripide renvoie néanmoins à la récurrence mythique de l'infanticide en rappelant les mythes de Sisyphe, d'Érechthée et d'Ino (405, 824-25; 1284) dont les intrigues d'infanticide auraient été connues par le spectateur ancien. Médée viendrait même représenter "un tableau clinique de la mère filicide" (Corloni et Nobili 1977, 185), étant donné "toute l'ambivalence de cette figure maternelle, à la fois affectueuse et tendre, cruelle et impitoyable, mais toujours dominatrice et vaincue" (1977, 190). Médée représenterait-elle ainsi le côté sombre et secret de la maternité? "Infanticide," écrit cette fois Germaine Greer, "is a dark, secret side of motherhood" (Greer 1984, 193). "Motherhood, like nature herself, is red in tooth and claw" (1984, 193), continue-t-elle, constat dénié par la culture générale en remontant notamment à Freud, chez qui, au dire de Lilian Corti, "the denial of maternal aggression, like the celebration of maternal benevolence, is quite compatible with the general tendency of popular culture to stress the positive and mutual quality of love between parents and children" (Corti 1998, xi).

Quant au *Médée* de Cardinal, celle-ci refuse qu'on la traite "d'impie, de malade, de sorcière" tout en reconnaissant "la monstruosité" du crime lui-même (Cardinal 1986, 86). L'auteure insiste sur le drame

humain d'une femme et d'une mère humaines, dont les actes ne sont point décrétés par un dieu ou encore par quelque disposition monstrueuse ou divine:

C'est comme ça que j'expliquais la voracité avec laquelle celle qui, en moi, écrit des hurlements et des rêves, s'était jetée sur le texte d'Euripide. Je m'identifiais à sa Médée, je m'imaginai être cette femme dans sa tragédie de femme, j'étais le personnage principal d'un drame écrit par un méditerranéen. La Cardinal allait savoir évoluer là-dedans avec la syntaxe et la mémoire de son sol, parce que cette syntaxe et cette mémoire sont en elle, depuis sa conception... (Cardinal 1986, 9)

Cardinal accentue ainsi l'existence réelle de sa protagoniste: "si Médée est un personnage historique et un objet culturel, pour moi, elle est, surtout, une femme" (1986, 29) qui plaide "la cause des femmes!" (31).

Cela n'est pas pour dire que Médée est entièrement dépossédée de ses racines divines ou encore sacrées. Aussi depuis ses plus anciennes incarnations fait-elle une dernière apparition flamboyante dans le char tiré par les dragons ailés de son grand-père Hélios, dieu du soleil, emportant les cadavres de ses enfants sacrifiés. À la fin de sa pièce, Cardinal évoque d'autant plus cet élément ritualiste du *Médée* d'Euripide, qui, malgré l'étonnant réalisme psychologique de la tragédie, préserve l'exode fantastique de l'héroïne. Tout comme Euripide, Cardinal désire respecter "les lois de l'écriture dramatique" (Cardinal 1986, 21) du mythe, ce qui comprend la préservation de son élément sacré. Médée souligne d'ailleurs la vénération qu'elle a pour la déesse Hécate et elle en instaurera le culte à Corinthe pour commémorer ses enfants morts. Toutefois, même ce lien à la divinité ne vient pas expliquer le crime. Cardinal rappellera d'ailleurs à l'auditoire la transformation

d'Hécate, jadis bienveillante, en figure monstrueuse au fil des siècles. Du même coup, Médée envisage sa propre déshumanisation dans ses maintes réincarnations artistiques qui viendront réduire son crime au geste d'un monstre maléfice:

Vous vous souvenez: du temps des anciens Hécate était une déesse bienveillante, et puis elle a changé. Non, elle n'a pas changé, on l'a changée, maintenant on la craint, on la dit capable des pires maléfices. Parfois, à la croisée des chemins, on la représente comme une femme monstrueuse, qui a trois têtes. Eh bien moi, je serai comme elle, je me ferai mauvaise et il me faudra trois têtes pour commettre mes trois meurtres [celui de son frère et de ses fils]. (1986, 65-6)

Comme le fait comprendre encore ici la Médée de Cardinal, il va de soi qu'un monstre soit monstrueux, mais un constat pareil ne saisit en rien les réelles motivations ni les conditions socioculturelles rattachées au dénouement tragique de cette histoire.

En plus de se vouloir un règlement de "comptes avec les traditions et les adaptations françaises" dites ennuyeuses (Cardinal 1986, 12), le texte cherche à faire parler Médée "comme une femme de mes parages" (12). On n'y trouve donc pas "une érudite de la cour parisienne" (1986, 12), renvoi à la célèbre version de Corneille. On n'y trouve pas non plus une sorcière, une déesse, un monstre, une folle. Nous savons qu'Euripide lui-même accorde une importance primordiale à ses personnages dramatiques ainsi qu'à la condition sociale de la femme au cinquième siècle athénien. La célèbre complainte de Médée aux femmes de Corinthe du premier épisode de la tragédie ancienne se prête à l'exposition des contraintes imposées à la femme athénienne quant à son déplacement physique et sa valeur sociale (et qu'Euripide explore ailleurs également, par exemple dans les plaintes de

Phèdre dans l'*Hippolyte* et de Créüse dans l'*Ion* (Koua 2006, 240-41)). Alors que, chez le tragédien ancien, Médée constate, "de tout ce qui respire et qui a conscience / il n'est rien qui soit plus à plaindre que nous, les femmes" (v. 230-31), les difficultés de cette condition féminine se donnent à lire également dans la version de Cardinal: "Le sort des femmes est le plus misérable de tous les sorts" (58) -, mise à nue de la place secondaire reléguée à la femme, et surtout à la femme étrangère, par sa société adoptive.

Dans *Le livre d'Emma*, l'infanticide se veut lui aussi le motif principal parmi les affleurements mythiques du texte de même qu'un phénomène historique et maladivement cyclique, plutôt qu'exceptionnel. Le filicide est ainsi révélateur du rapport d'Emma à l'histoire coloniale, de sa condition de femme noire et migrante et, bien entendu, de son rôle de mère. Car le crime d'Emma, à la fois omniprésent et peu commenté dans le roman, se relie intrinsèquement au passé esclavagiste tel que narré par elle et vécu par les femmes de sa lignée généalogique. À l'instar de la *Médée* d'Euripide qui fait référence aux maints infanticides de la mythologie grecque et donc de la lignée filiale de Médée et Jason, l'acte d'Emma est anticipé à travers de tout le récit. Par exemple, dans l'une des caves de son île qu'elle explore à longueur de journée, la petite Emma fait la désagréable découverte du cadavre d'un enfant probablement "non désiré" (Agnant 2002, 82). Mais, en premier lieu, l'infanticide remonte à la négligence et à la froideur inébranlables de Fifie qui font tant souffrir sa fille: "Je comprends finalement qu'à mon approche Fifie tremble du désespoir de voir le soir me ramener vivante et que, de tout son cœur, elle espère qu'un jour je finirai par me retrouver au bas des falaises" (Agnant 2002, 87). Par ailleurs, les infanticides commis par les descendantes d'Emma donnent à lire un leitmotiv du "ventre hostile" selon Françoise Naudillon (2005, 80). Ce "ventre-tombeau" (Naudillon 2005, 80), comme les bateaux négriers de l'ère coloniale, porte la 'mort vivante' perpétuée par beaucoup d'esclaves et rappelle aussi la

venue au monde d'Emma: "Elles ne suscitent aucun intérêt, les négresses. ... Elles naissent déjà mortes. Elles naissent comme des têtards crevés" (Agnant 2002, 25-26). L'histoire de la lignée d'esclaves féminine, qui a damné le ventre maternel, se relie enfin à la mort de la petite Lola, que Mattie prévoit vaguement et malgré elle:

Comme dans un songe très ancien, tu répéteras les gestes des femmes du clan. Ces gestes qu'elles faisaient pour mettre leurs enfants à l'abri des garrots qui les étouffaient dans les cales des négriers et dans les champs de canne ... La dernière goutte de sang du clan de Kilima, déportée vers le Nouveau Monde, s'éteindra avec toi, comme un œil qui ferme. (Agnant 2002, 136-137)

Le crime d'Emma contre sa fille est celui d'une femme foncièrement mélancolique, incapable de distinguer son enfant d'elle-même ni son propre destin de celui de ses ancêtres. Au sujet de sa propre maternité, Emma explique que "la chair de ta propre chair se transforme en bête à crocs et, de l'intérieur, déjà te mange. Pour cela Lola devait mourir... Comme moi, Lola était condamnée" (Agnant 2002, 162). Mal aimée, par-dessus tout par sa propre mère, la protagoniste porte une blessure incommensurable héritée de Fifie et de ses grands-mères, ce qui la rend incapable de vivre, voire de laisser vivre sa propre relation mère-fille avec son enfant. "Ainsi, nous abandonnons les nôtres, nous faisons mourir nos enfants, nous fuyons jusqu'à notre ombre" (Agnant 108), explique Mattie. Au fait, le drame intime chevauche le drame collectif, puisqu'une telle haine de soi perpétue l'impossible maternité des ancêtres, y compris celle de cette si cruelle Fifie et d'Emma elle-même. Le "mal" se veut pour ainsi dire à la fois mythique et quotidien, puisqu'il "vient de loin. Il coule dans nos veines, nous l'ingurgitons dès la première gorgée du lait maternel" (Agnant 2002, 108).

On est ainsi amené à s'interroger sur

la folie d'Emma dès les premières pages du roman, lors de la première rencontre entre Flore et la patiente. Comme la monstruosité que Cardinal (et nous verrons) Bosco refusent à leur héroïne, cette folie ne viendrait-elle pas diminuer "le caractère insoutenable de la mère infanticide ou filicide" (Mimoso-Ruiz 1982, 208)? Toujours à l'instar de l'héroïne d'Euripide accablée d'une profonde mélancolie, sans, toutefois, perdre cette lucidité qui la rend assez effroyable, il n'est pas si sûr qu'Emma ait véritablement sombré dans la folie. En effet, Flore constate une "résignation glaciale [qu'elle] découvre à chaque fois dans le regard d'Emma, en dépit de tout ce bavardage qui pourrait donner à penser le contraire" (Agnant 2002, 25) de cette "Emma, à la fois folle et trop lucide" (Agnant 2002, 33). Qui plus est, à travers cette supposée folie, Emma se raconte de manière assez limpide, même élégante, et en fin de compte, ordonnée. Quant au meurtre de la petite Lola, osons suggérer que cette lucidité, sans doute teintée d'une dépression ravageuse, nous oblige encore à tenir compte de toute l'humanité de la mère filicide. *Le livre d'Emma* remonte non seulement aux sources historiques et mythiques du filicide, mais il le divulgue dans toute l'étendue de son tragique quotidien. Or, force est de constater que la fin du roman évoque néanmoins l'aspect sacré de l'intertexte mythique, soit la fugue qui vient conclure la légende médéenne et rappeler l'héroïne à ses origines divines. Emma réussira à se jeter dans le fleuve situé près de son hospice, pour reprendre "le chemin des grands bateaux" (Agnant 2002, 156), sans que l'on sache comment cela aurait pu bien se produire, rappelant les origines historiques de son geste par rapport à la longue lignée de ses grands-mères damnées.

Quant à la nouvelle Médée de Monique Bosco, la protagoniste ne laissera pas derrière elle le mystère d'une disparition soudaine et inexplicable. Cette Médée ne préserve pas non plus ses racines sacrées invoquées par le culte que vouent l'héroïne de Cardinal et celle d'Euripide à la déesse Hécate. La nouvelle Médée ne revivra pas, elle ne s'envolera pas vers un autre monde.

Elle disparaît certes, mais ce sera pour s'enfoncer "dans la nuit qui l'attend" (Bosco 1974, 149) et rejoindre les démunis et les marginaux déçus de toute mine humaine par la société dominante: "Médée va s'y perdre. Retrouver les siens. Les monstres qui hantent la ville...On peut traîner longtemps dans cet enfer" (Bosco 1974, 149). Au fait, si le texte de Bosco suit d'assez près l'adaptation euripidienne, c'est aussi lui qui s'en démarque le plus.

La *mythopoesis* de Bosco mène son enquête sur la représentation maternelle encore plus loin que le font Cardinal et Agnant. La nouvelle Médée exhibe un manque total d'amour pour ses enfants; elle les tue, non avec haine ou l'appétit vorace de la mère dévorante, mais encore d'un sang-froid inébranlable. Bosco insiste à son tour sur le statut "inadmissible" de la mère filicide, soit la dure vérité d'une femme "qui ne sai[t] pas perdre" (Bosco 1974, 21), qui se jure de gagner contre un homme au détriment de ses propres enfants et d'elle-même - résultat d'une adoration suscitant "cette affreuse aventure de vengeance et de mort, de reniement de soi, de sacrifice des innocents" (1974, 19). Cette dure vérité est celle de "Jason. Unique obsession" (1974, 52) alors que "[p]auvres enfants. Médée voudrait les aimer. Mais aucun autre sentiment ne peut se faire jour en son âme" (1974, 52). C'est ici que le texte désigne de nouveau sa propre *mythopoesis* peut-être plus audacieuse que celle de Cardinal et d'Agnant: "Aucune autre légende de tes métamorphoses n'a osé avouer que ces enfants, finalement sacrifiés, n'ont jamais été aimés. Même au tout début" (1974, 24). C'est ce que constate également le coryphée: "ses malheureux enfants" (Bosco 19) tremblent à la vue de Médée; ils ressentent le danger mortel qui les guette; ils ne sont pas tributaires de cet amour déchirant que leur manifestent malgré tout les Médées d'Euripide, de Cardinal et d'Agnant.

Malgré l'étonnante froideur de la nouvelle Médée par rapport à ses enfants et à son crime contre eux, Bosco se refuse à reléguer son histoire à quelque disposition exceptionnelle comme la folie ou la

sorcellerie, à ce qui serait hors du domaine commun ou humain. Comme le précise encore le chœur du drame, l'acte se veut tout aussi banal que tragique:

Toi, tu as librement choisi ton destin abominable. Tu as volontairement anéanti les mâles de ta famille....Je pleure sur toi, Médée, toi qui es femme comme moi. Il serait trop facile de t'écarter du royaume, de feindre que tes crimes te mettent à part du lot commun. (Bosco 1974, 22)

Cette réécriture du mythe inscrit la Nouvelle Médée, non dans le royaume des Titans d'où elle est pourtant issue, non dans la lignée des sorcières perverses malgré son lien parental avec la fabuleuse Circé, mais bel et bien dans l'optique d'une maternité à la fois lucide et autonome ("tu as librement choisi ton destin"), humaine ("femme comme moi") et malfaisante ("abominable").

Enfin, s'il est vrai que Médée "comme tous les personnages mythologiques...se situe au confluent de la Culture et de l'Histoire" (Cardinal 1986, 42), elle se veut aussi au confluent du mythe et du quotidien. Les Médées de ces textes se rapprochent non dans ce qu'elles ont d'exceptionnel ou d'isolé, mais dans le commun, l'historique et le banal de leur histoire. En tant que mère, Médée est un échec absolu. Bien que la situation d'exil qui les guette soit insoluble, Médée ne réussit pas à protéger ses enfants, ni des autres ni d'elle-même. En sacrifiant ses enfants, elle abuse de son rôle de mère, voire du seul pouvoir qu'on ait ultimement laissé à cette étrangère foncièrement reléguée aux marges de sa société. Cependant, l'échec n'est d'ordre ni instinctif ni humain; il ne résulte pas d'une défaillance mentale, d'une disposition inexplicable, ou encore, des mystérieux décrets d'une déesse vénérée. Médée n'est pas folle, elle n'est pas monstre. Elle est femme et étrangère, soumise aux contraintes les plus sévères que lui pose sa réalité d'exilée et qu'elle ne réussit pas à surmonter. Si c'est à Euripide que l'on doit

attribuer l'infanticide de Médée, on lui doit aussi l'acte délibéré, commis sans "l'excuse de l'égarement envoyé par un dieu" (Delcourt-Curvers 1962, 129), sans recours à une excentricité ou à une particularité individuelle qui viendrait l'absoudre.

Dépossédée, dépressive et désespérément seule, la Médée bien humaine d'Euripide s'imprègne dans l'écriture au féminin. Or, l'acte est si atroce, l'histoire est si affreuse, et les enfants sont perdus. Peut-on véritablement réduire le geste intenable de Médée à une seule motivation; une singulière condition sociale; un altruisme maternel contourné; une mélancolie meurtrière; ou encore, à la culmination d'un complexe psychologique de persécution? Bien entendu que non. Les Médées qui font leur entrée dans l'imaginaire contemporain de Cardinal, d'Agnant et de Bosco témoignent de la réalité irréductible de cette figure tragique. Ni notre étude, ni les œuvres abordées, ne cherchent à absoudre ou à excuser la mère filicide de ses crimes. Elles tentent plutôt de traiter la Medea pleinement, dans sa tragédie de femme en exil.

Note

1. Le *Médée* d'Euripide s'avère un intertexte dans plusieurs textes contemporains d'auteurs provenant de divers horizons géographiques. L'émergence contemporaine et transculturelle de cette figure (pas forcément infanticide selon certains cas) dans ses divers états - révisionnel, féministe, postcolonial, polygame, futuriste, lesbien, dépressif, toxicomane, esclave - caractérise, parmi d'autres, l'œuvre des écrivaines suivantes : Christa Wolf (1997), Franca Rame (1991-2005), Deborah Porter (1994), Marie Ndiaye (1989), Bessora (2004), Mariama Bâ (1981), Myriam Warner-Vieyra (1982), Cherríe Moraga (2001), Kate Braverman (2002), Toni Morrison (1988).

Bibliographie

Agnant, M. *Le livre d'Emma*. Montréal: Remue-ménage, 2002.

Anouilh, J. "Médée." *Nouvelles pièces noires*.

Paris: Table ronde, 1946. 355-403.

Bâ, M. *Un chant écarlate*. Dakar: Nouvelles éditions africaines, 1981.

Bersianik, L. *L'eugélonne*. Montréal: La Presse, 1976.

Bessora. *Petroleum*. Paris : Denoël, 2004.

Bongie, E. "Heroic Element in the *Medea* of Euripides". *TAPA* 107 (1977): 27-56.

Bosco, M. *New Medea*. Ottawa: L'Actuelle, 1974.

Braverman, K. *Lithium for Medea*. 1979. New York: Seven Stories, 2002.

Brossard, N. *L'amèr, ou le chapitre effrité*. Montréal: Quinze, 1977.

Brunel, P. *Mythocritique, théorie et parcours*. Paris: Presses universitaires de France, 1992.

Cardinal, M. *La Médée d'Euripide*. Montréal: VLB, 1986.

Corloni, G., et D. Nobili. *La Mauvaise mère: Phénoménologie et anthropologie de l'infanticide*. Trad. Robert Maggiori. Paris: Payot, 1977.

Corneille, P. *Médée: Tragédie*. Éd. André de Leyssac. Genève: Droz, 1978.

Corti, L. *The Myth of Medea and the Murder of Children*. London: Greenwood, 1998.

Delcourt-Curvers, éd. *Euripide. Tragédies complètes I*. Paris: Gallimard, 1962. 125-198.

Gbanou, S., "Langue française et identités conflictuelles. *Le livre d'Emma*, de M. Agnant, ou comment rester soi dans la langue de l'autre." *Francophonie en Amérique. Quatre siècles d'échanges, Europe-Afrique-Amérique*. Éd. J. Bisanswa et M. Tétu. Québec: CIDEF-AFI, 2005. 145-153.

- Euripide. "Médée". *Euripide. Tragédies complètes I*. Trad. et éd. Marie Delcourt-Curvers. Paris: Gallimard, 1962. 125-198.
- Foley, H. "Medea's Divided Self." *Classical Antiquity* 8.1 (avril 1989): 61-85.
- Greer, G. *Sex and Destiny: The Politics of Human Fertility*. London: Secker & Warburg, 1984.
- Grinberg, L., et R. *Psychoanalytic Perspectives on Migration and Exile*. New Haven: Yale University Press, 1989.
- Jones, J. *Medea's Daughters: Forming and Performing the Woman Who Kills*. Columbus: Ohio State University Press, 2003.
- Khordoc, C. "L'aspect transculturel de l'œuvre de Monique Bosco." *Eidolon. 1985-2005 : vingt années d'écriture migrante au Québec. Les voies d'une herméneutique* 80 (2007): 19-29.
- Koua, V. "Médée figure contemporaine de l'interculturalité." Thèse de doctorat. Limoges et Côte d'Ivoire, 2006.
- Kristeva, J. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris: Gallimard, 1988.
- Mallinger, L. *Médée. Étude de littérature comparée*. 1897. Genève: Slatkine, 1971.
- Mimoso-Ruiz, D. *Médée, antique et moderne: aspects rituels et socio-politiques d'un mythe*. Paris: Orphrys, 1982.
- _____. "Médée." *Dictionnaire des mythes littéraires*. Éd. Pierre Brunel. Monaco: du Rocher, 1988. 978-988.
- Moraga, C. *The Hungry Woman: A Mexican Medea*. Albuquerque: West End, 2001.
- Morgan, R. *Going Too Far: The Personal Chronicle of a Feminist*. New York: Vintage, 1978.
- Morrison, T. *Beloved*. 1987. New York: Plume, 1988.
- Naudillon, F. "Le continent noir des corps: représentation du corps féminin chez M. Agnant et G. Pineau." *Études françaises* 41.2 (2005) : 73-85.
- Ndiaye, M. *La femme changée en bûche*. Paris: Minit, 1989.
- Porter, D. *Flowers & No More Medea*. Toronto: Playwrights Canada, 1994.
- Rame, F. "La Medea." *Monologhi da Fabulazzo osceno ; Mistero buffo*. Roma: Nuova Iniziativa Editoriale, 1991-2005. [Enregistrement sonore.]
- Reckford, K. "Medea's First Exit." *TAPA* 99 (1968): 329-59.
- Said, E. "Reflections on Exile." *Out There: Marginalisation and Contemporary Cultures*. Eds. R. Ferguson et al. Cambridge: MIT, 1990. 357-366.
- Sénèque. *Médée*. Éd. Charles Guittard. Paris: Belles Lettres, 1997.
- Sirois, A. *Mythes et symboles dans la littérature québécoise*. Montréal: Triptyque, 1992.
- Warner-Vieyra, M. *Juletane*. Dakar: Présence africaine, 1982.
- Wolf, C. *Médée: voix*. Trad. Alain Lance et Renate Lance-Otterbein. Paris: Fayard, 1997.