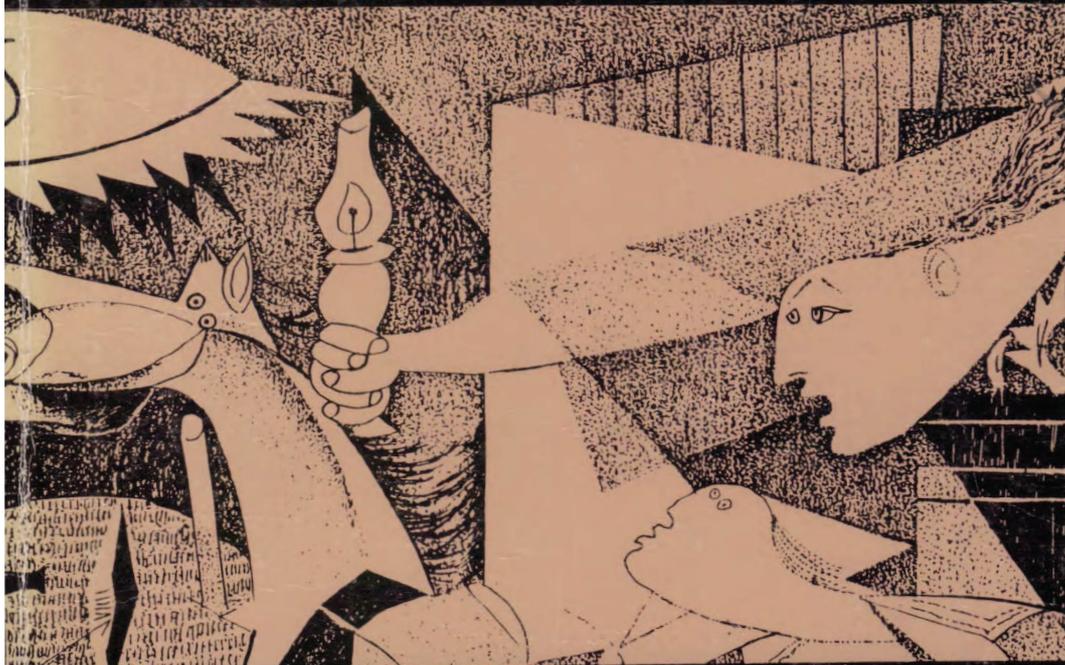
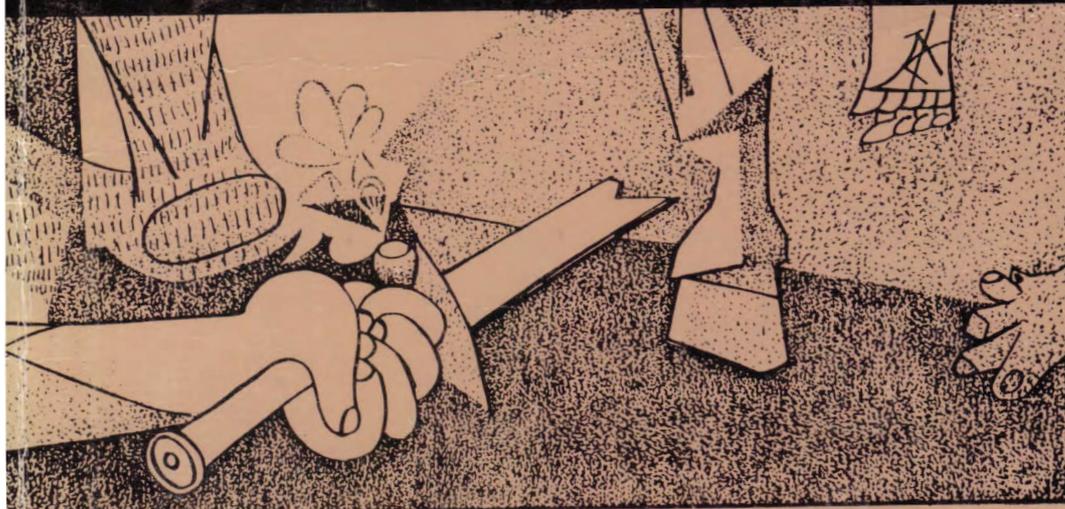


CENTRE D'ÉTUDES ET DE RECHERCHES HISPANIQUES
DU XX^e SIÈCLE

**LES MYTHOLOGIES HISPANIQUES
DANS LA SECONDE MOITIÉ DU XX^e SIÈCLE**



HISPANISTICA XX



UNIVERSITÉ DE DIJON

**MEDEA LA ENCANTADORA , DE JOSE BERGAMIN
LA RENCONTRE DU MYTHE ET DE L'HISTOIRE.**

Jean-Marie LAVAUD
Université de Dijon (France)

On observe dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle une floraison d'oeuvres dramatiques qui mettent en scène des versions nouvelles de mythes littéraires. María Francisca Vilches de Frutos n'en compte pas moins de quatre-vingt dans un recensement publié en 1983 ⁽¹⁾. Alberti, Arrabal, Bergamín, Buero Vallejo, Espriu, Gala, Luis Matilla, Alfonso Sastre, Torrente Ballester ont été attirés par les grands mythes, plus particulièrement d'ailleurs par les grands mythes que nous ont légués les oeuvres grecques et latines. La figure de Médée, l'une des plus difficiles à cerner, l'une des plus terrifiantes de la mythologie gréco-latine a inspiré José Bergamín, Alfonso Sastre, Luis Riaza dans des pièces publiées en 1963 pour les deux premières, en 1981 pour la troisième ⁽²⁾. Dans le cadre de cette communication, je m'intéresserai à *Medea la encantadora, explosión trágica* que José Bergamín a écrite en exil et a fait jouer par *El Club de Teatro* au *Teatro del Pueblo* de Montevideo dès 1954. *Medea la encantadora* a retenu mon attention, car Bergamín donne à Créüse un rôle de premier plan que la fille de Créon n'a ni dans le mythe, ni dans les tragédies d'Euripide et de Sénèque.

Mon propos est de voir dans quelle mesure et comment *Medea la encantadora* se situe dans la perspective du mythe de Médée ; il est aussi d'essayer de dire pourquoi, entre tant de mythes possibles, Bergamín a choisi Médée. Bergamín nous donne une piste en déclarant dans ses *acotaciones a Medea* : "el teatro no habla

(1) María Francisca Vilches de Frutos, "Introducción al estudio de la recreación de los mitos literarios en el teatro de la postguerra española", *Segismundo, revista hispánica de teatro*, Madrid, 1983, n°37-38, p. 183-209.

(2) José Bergamín, "Medea la encantadora, explosión trágica en un acto", *Primer acto*, Madrid, 1963, n°44, p. 23-36 ; Alfonso Sastre, "Medea, de Eurípides, versión para un teatro popular del siglo XX", *ibid.*, p. 37-55 ; Luis Riaza, "Medea es un buen chico", *Pipirijaina*, 1981, n°18, p. 29-71.

Dans sa *Nota* publiée à la suite de *Medea la encantadora* José Bergamín donne quelques indications sur les représentations de sa pièce. Après avoir été représentée à Montevideo en 1954, *Medea la encantadora* fut montée à La Habana en 1958 puis, la même année 1963, la pièce fut donnée au théâtre Guimera de Barcelone et, pour une unique représentation, au théâtre de la Comedia à Madrid. En 1956 la pièce avait été lue à la R.T.F. dans la version française de Mme Arhweiler parue dans *Esprit*, 22^{ème} année, 4, avril 1954.

más que un solo lenguaje enteramente intelegible : el de la máscara". Il s'agira donc de suivre Bergamín et de lever les masques.

Du point de vue méthodologique, je prendrai le mythe tel que le définissent Mircea Eliade et Claude Lévi Strauss, l'étude du mythe sera conduite dans la perspective définie par Raymond Trousson ⁽³⁾ et l'analyse de l'oeuvre de Bergamín s'inspirera des travaux d'Anne Ubersfeld afin de construire le modèle actantiel qui rendra compte de *Medea la encantadora* et permettra de répondre aux questions que j'ai posées ⁽⁴⁾.

Le mythe de Médée, on le sait, est constitué d'un amalgame de récits, de lambeaux d'épopée, de traditios diverses constituées à des époques différentes. C'est ce que nous rappelle Duarte Mimoso Ruiz qui distingue ce qu'il appelle des "séquences clé" du mythe, séquences clé dont la chronologie et la coordination sont évidemment indépendantes de la chronologie réelle dans la constitution du récit mythique ⁽⁵⁾. A défaut de mener à bien l'analyse de chacune des aventures de Médée pour en tirer les invariants, l'examen des cinq séquences clé permet, je crois, de dégager les éléments constitutifs du mythe de Médée, un mythe protéiforme comme tous les grands mythes : Médée est en effet aussi bien liée aux Argaunotes qu'à Egée ou à Thésée. J'évoque très brièvement les cinq séquences clé du mythe de Médée:

- 1- La Colchide, avec la conquête de la Toison d'Or.
- 2- Le séjour à Iolcos où Médée aide Jason à se venger de Pélias, l'usurpateur.
- 3- Le séjour à Corinthe d'où Médée sera bannie par Créon.
- 4- Le séjour à Athènes où Egée offre asile à Médée.
- 5- Le retour de Médée en Colchide. ⁽⁶⁾

Dans chacune de ces séquences clé la figure de Médée m'apparaît toujours liée à un homme, à la magie, au crime, à une quête, à l'errance. Le mythe littéraire qui s'organise autour des tragédies d'Euripide et de Sénèque ne retient que la première et la troisième séquence clé, c'est-à-dire la conquête de la Toison d'Or et le séjour à Corinthe où Jason délaisse Médée pour Créüse, la fille du roi Créon et où, à partir d'Euripide, se situe l'infanticide. Ces deux séquences ont été retenues, car elles proposent au dramaturge les tensions et les oppositions nécessaires à

(3) Raymond Trousson, *Thèmes et mythes, questions de méthode*, Bruxelles: 1981, Ed. de l'Université de Bruxelles.

(4) Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris : 1982, Editions sociales, 4ème ed.

(5) Duarte Mimoso Ruiz, *Médée antique et moderne, aspects rituels et sociopolitiques d'un mythe*, Paris : 1982, Ed. Ophris, p. 11.

(6) Le manque d'espace ne permet pas de présenter dans le détail les séquences clé du mythe de Médée. Je présente donc directement ce qui me semblent être les "invariants" du mythe de Médée à partir de l'étude des séquences clé telles que les présente Duarte Mimoso Ruiz, *op. cit.*, p. 11-16.

l'élaboration du drame. Nous retrouvons dans le mythe littéraire ce que l'on peut considérer comme des invariants à chaque fois qu'est traité le mythe de Médée : ce sont Jason, la magie, l'infanticide, la quête, l'errance. Ces éléments s'affirment avec plus ou moins de vigueur, ne sont pas présentés ou exploités de la même façon suivant qu'il s'agit d'Euripide, de Sénèque ou de Bergamín. En mettant en épigraphe les deux derniers vers de la tragédie de Sénèque,

Per alta uade spatia sublimi aetheris
testare nullos esse, qua ueheris, Deos (7),

José Bergamín renvoie à la *Medea* de Sénèque, dont il est d'ailleurs dramatiquement plus proche que de celle d'Euripide (8). Je prendrai donc pour référence la *Médée* du philosophe latin en rappelant l'argument de la tragédie tel qu'il est présenté par les auteurs de la collection Guillaume Budé :

L'enchanteresse Médée, réfugiée à Corinthe avec ses enfants et son mari Jason, apprend soudain que Jason épouse la fille de Créon, roi de Corinthe. Elle décide de se venger de l'infidèle. Pour y réussir, elle sollicite de Créon, qui l'a bannie, un délai d'un jour avant de quitter le royaume, car elle veut, dit-elle, faire ses adieux à ses enfants. Sur ces entrefaites, elle a une entrevue avec Jason; elle lui propose de fuir avec elle; il refuse; alors elle implore le droit d'emmener ses enfants. Mais il les aime trop pour s'en séparer. Désormais, Médée sait le plus sûr moyen de se venger de lui. Il commence à envoyer à Créüse, la fille de Créon, comme présents de noces, des bijoux et un manteau magique. A peine s'en est-elle parée qu'elle est consumée par des flammes inextinguibles ainsi que Créon. Alors, Médée tue ses propres enfants en rendant Jason témoin de la mort du deuxième par un atroce raffinement de cruauté. Puis elle s'enfuit à travers les airs dans un char magique attelé de dragons (9).

Nous voyons apparaître chez Sénèque la quête de Médée, quête de l'amour, poursuite de Jason qui lui échappe puisqu'il va épouser Créüse, la fille du roi de Corinthe. Le thème de l'errance, l'exil est également présent: Créon accepte de surseoir au départ de Médée, accorde le délai d'une nuit qui lui sera fatal. Le thème de la magie se retrouve avec les imprécations de Médée dès le début de la tragédie, le rappel par Créon de la mort de Pélidas et, surtout, avec la scène où Médée se livre à des incantations magiques, empoisonne la tunique et les bijoux qu'elle offrira à

(7) "Oui, va à travers les hautes régions du ciel supérieur attester qu'il n'y a point de dieux dans l'espace où tu r'élèves". Sénèque, *Tragédies*. Paris : 1924, Les Belles Lettres (Association Guillaume Budé), T. 1, p. 173-4, v. 1026-7.

(8) En bonne méthodologie, il aurait fallu considérer toutes les versions du mythe depuis Euripide afin de dégager l'originalité de Bergamín, ce qui était impossible dans le cadre de cette communication. Par ces références marquées à Sénèque Bergamín encourage à rapprocher directement *Medea la encantadora* de son modèle latin. Par rapport à Euripide Sénèque avait supprimé le personnage d'Egée qui promettait à Médée asile à Athènes et ouvrait une fenêtre sur l'espoir. Chez le philosophe latin la solitude de Médée est renforcée par le fait qu'elle doit partir en exil sans ses enfants. Jason apparaît plus ambigu, moins coupable que chez Euripide. Sénèque enfin introduit la scène des malédictions préparées par Médée contre Créüse. Tous ces éléments sont repris par Bergamín.

(9) Sénèque, *Tragédies, op. cit.*, p. 133-4.

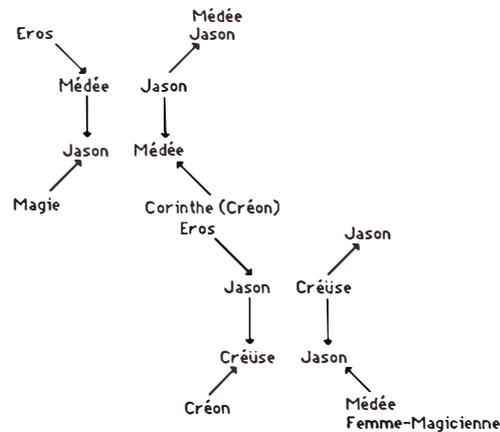
Créüse. Le drame de Médée apparaît comme le drame de la jalousie et de la vengeance, une vengeance à la mesure de son amour. Médée rappelle à Jason qu'elle lui a tout sacrifié : "je t'ai sacrifié et ma patrie, et mon père et mon frère et toute pudeur : voilà la dot que je t'ai apportée en mariage... (v. 487-89). Qu'importent à Médée les dangers qui menacent Jason : Acaste ?, Créon ? Elle rappelle tous ceux qui ont des raisons de se venger d'eux: Colchos, Aétès, les Pélages, les Scythes; et elle ajoute "je les engloutirai" (v. 527-28). Médée est prête à tout pour l'amour de Jason : pour lui, elle a tué, mais, dit-elle, "si je me suis rendue coupable de tous ces crimes, ce ne fut jamais dans mon intérêt" (v. 279-80). Ce qui compte, ce sont les intentions et ses intentions étaient pures, assure-t-elle. Médée a été le bras de Jason, elle est pure, voilà ce qui ressort de leur dialogue :

Jason : Médée me reproche mes amours.
 Médée : Oui, avec tes meurtres et tes perfidies.
 Jason : Mais enfin, quels crimes peux-tu me reprocher ?
 Médée : Tous ceux que j'ai commis.
 Jason : Il ne te manquait plus que de m'inculper de tes propres forfaits.
 Médée : Oui, ils sont tiens; oui ils le sont ; car c'est celui qui profite du crime qui en est l'auteur (v. 496-501)

La haine de Médée se tourne vers les enfants qu'elle a eus de Jason d'une part, mais aussi contre la future descendance de Jason et de Créüse, souhaitant que la glorieuse lignée de ses fils ne se mêle jamais à une lignée abjecte qui confondrait les descendants de Phoebus avec les descendants de Sisyphe ⁽¹⁰⁾. Ainsi affirme-t-elle son ascendance "divine" qui est peut-être l'explication de la véhémence de son amour et de sa haine. Face à elle, Jason est terriblement humain, il endosse le rôle de la mère. Les enfants? "ils sont ma raison de vivre, ils sont la consolation de ce coeur rongé de souffrances. On m'arracherait avant eux le souffle, les membres, la lumière" (v. 547-550). Voilà pourquoi, à partir d'Euripide, la vengeance de Médée passe par le comble de l'horreur, l'infanticide. "Oui, ce genre de punitions me plaît et à juste titre: j'y reconnais le crime suprême auquel il faut que mon âme s'apprête : -enfants autrefois miens, c'est à vous d'expié les crimes de votre père" (v. 992-25).

Cette tragédie mythique qui se situe dans le contexte du séjour à Corinthe de Jason et de Médée fait apparaître les forces "historiques" qui séparent Médée de Jason pour rapprocher l'Argonaute de Créüse. Jason est à la fois menacé par Créon et par Acaste ; Médée est crainte, indésirable, bannie. Le modèle actantiel établi suivant la méthode d'Anne Ubersfeld fait apparaître que, dans la situation première, l'amour entre Jason et Médée est réciproque, que la magie de Médée contribue à la réussite et à l'exaltation de cet amour. A partir du moment où Créon intervient et où s'installe l'amour entre Jason et Créüse, la Cité (Corinthe) se trouve dans la case

Opposant. La Cité va vouloir imposer sa loi, unir Jason et Créüse, malgré Médée qui s'opposera alors en tant que femme et que magicienne pour tenter de l'emporter et sur sa rivale et sur la Cité. C'est la deuxième situation qui voit Médée devenir opposante au sujet (Jason) et au désir du sujet (Créüse). Sa magie se tourne alors contre l'ancien objet de son amour.



Medea la encantadora de José Bergamín qui, je le redis, se situe plus précisément dans la trajectoire de la *Medea* de Sénèque présente par rapport à son modèle des différences dont certaines apparaissent dès la lecture comparée de la liste des personnages et des indications scéniques. Au début de sa tragédie Sénèque donnait les indications suivantes :

A- Personnages

Médée.
La nourrice.
Créon.
Jason.
Le Messager.
Les fils de Médée.

(10) Corinthe avait été fondée par le brigant Sisyphé.

B- Choeur des Corinthiens.

C- Soldats et serviteurs de Créon.

D- La scène est à Cotonthe, devant la maison de Médée ⁽¹¹⁾.

Pour sa part, José Bergamín présente des *dramatis personae* avec les indications ci-dessous :

Medea.

Creusa.

El Ama.

Jasón.

Dos niños : hijos de Jasón y Medea.

Dos apariciones mágicas : el toro de bronce y llamas y el cuerpo del mancebo Absirto.

El Coro (son invisibles voces de cantaora y cantaor, acompañadas por rasgueo de guitarras y repiqueteo de castañuelas de un baile que se supone cerca).

La acción en Córdoba, a orillas del río Gualalquivir junto al puente romano. En nuestro tiempo. Los personajes visten traje andaluz.

Je ferai deux séries d'observations. La première série concerne la réduction du nombre des personnages chez Bergamín : Créon, les soldats et serviteurs de Créon disparaissent, comme d'ailleurs disparaît le messenger. L'action dramatique est ainsi concentrée, le rôle de messenger étant assumé par El Ama. La seconde conséquence est l'effacement du contexte historique traité de façon relativement allusive et devenant un référent implicite. Seule Créüse fera allusion aux dangers de mort encourus ici par Médée du fait de Jason et de Créon. De son côté, Médée ne souhaite pas se venger de Créon et de Corinthe, mais de Jason. Je remarque surtout que, avec Créüse, Bergamín se crée un espace de liberté qui est un espace dramatique commenté en ces termes par l'auteur :

El autor de esta mínima explosión trágica, -verdadero juguete cómico- ha tenido la audacia de atraer la atención del espectador hacia este personaje evadido, escamoteado a su interés y curiosidad. Pensando que esta Glauké, esta Creusa, otra víctima inocente de la trágica aventura peregrinante de Medea y Jasón merecería ser conocida. Una Créusa virginal y pura, tiernamente amorosa y enamorada, no sólo ofrece el mejor contraste dramático a Medea, sino que con su presencia escénica la realza y la evidencia todavía con mayor efecto de sombría luminosidad⁽¹²⁾.

La deuxième série d'observations, et je laisserai de côté les deux apparitions magiques prévues par Bergamín, est l'actualisation de *Medea la encantadora*. L'action est située à Cordoue, près du pont romain, sur les bords du Guadalquivir, et il ne s'agit pas seulement d'un hommage rendu à Sénèque. Les personnages s'habillent en andalous et, surtout, le choeur des Corinthiens fait place à un couple de

(11) Sénèque, *op. cit.*, p. 135-6.

(12) José Bergamín, *op. cit.*, p. 25. Il s'agit de considérations de Bergamín sur le mythe de Médée qui précèdent l'oeuvre.

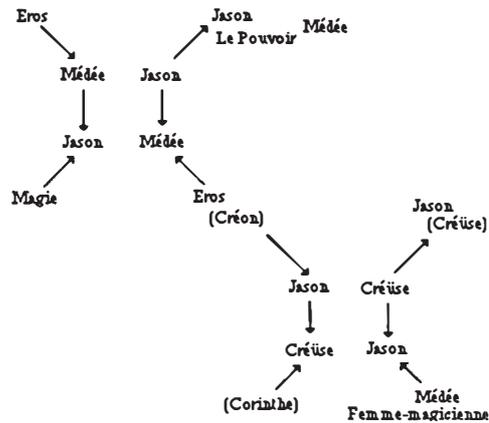
danseurs et de chanteurs gitans. En arrière plan, au fond précisera Bergamín "entrada de una cueva o tienda en el campamento de gitanos". Est-ce l'ancre de Médée ? La caverne de Platon ? Les grottes des gitans ? Ou tout cela à la fois ? On peut se poser la question tant il est vrai que *Medea la encantadora* est d'une rare densité poétique. Faire entendre "voces de cantaora y de cantaor" avec "rasgueo de guitarras y repiqueteo de castañuelas", n'est-ce pas un choix délibéré ? L'évocation des gitans, minorité persécutée s'accorde au thème de l'errance et de l'exil perpétuel de Médée : le *cante jondo*, chant de passion désespéré et tragique, exprime sans nul doute la véhémence de l'amour de Médée. Ils correspondent aussi à la situation de l'émetteur et du récepteur -d'une bonne partie des récepteurs- si l'on se souvient que Bergamín écrit et fait jouer sa tragédie à Montevideo, en 1954, en exil. Ainsi, le chœur est-il doublement accordé au mythe de Médée et à un public au moment de sa création.

Est-ce à dire que la *Medea* de Bergamín ne nous touche plus, ou nous touche moins qu'au moment de sa création ? Est-ce à dire qu'elle n'est plus d'actualité ? Je vais essayer de montrer que *Medea la encantadora* est une oeuvre résolument moderne et qu'il s'agit d'une création originale. Conçue en un acte, en vers et en prose, cette tragédie gréco-gitane (tel est le sous-titre de la traduction proposée par Mme Arhweiler) comprend un dialogue entre Médée et El Ama, une longue intervention du chœur, un dialogue entre Médée et Jason, l'intervention du chœur réduite à une *copla* expressive que l'on entend au loin ; au cours du dialogue qui suit entre Médée et Créüse -il se termine par l'infanticide- le chœur intervient à nouveau sous forme de "rasgueo de las guitarras y repiques de las castañuelas" au moment des incantations magiques de Médée, puis en chantant une *copla* avant l'entrée en scène de El Ama. Suit un dernier dialogue entre Médée et Jason, El Ama étant alors sortie. Le modèle actantiel qui rend compte de la succession des situations dramatiques éclaire la structure de l'oeuvre.

La situation initiale est relativement simple. Le couple dramatique est Jason-Médée ou Médée-Jason : la seconde version est plus opératoire pour le déroulement de l'action. Eros pousse Médée vers Jason (et réciproquement). Médée et Jason poursuivent un but commun, ou apparemment commun : la conquête de la Toison d'Or, le retour à Iolcos où Jason devait retrouver le trône de son père. Le couple est tendu vers un objectif qui est juste. Jason triomphe des épreuves imposées grâce à Médée. Ainsi l'amour de Jason et de Médée est-il égoïste comme tout amour et, s'ils apparaissent dans la case destinataire, il me semble juste d'y faire figurer également le pouvoir. Des obstacles ont été surmontés : citons les taureaux de feu, l'ensemencement du champ d'Arès, le dragon, gardien de la Toison endormi et la toison dérobée, le retour des Argonautes où Médée intervient pour tuer le géant Talos. A Iolcos, Médée va venger Jason en le débarrassant de Pélias l'usurpateur comme je l'ai rappelé plus haut. Le couple est banni par Acaste, fils de Pélias, et trouve refuge à Corinthe où Médée n'est pas acceptée. Tout au long de cette histoire

d'amour parsemé de cadavres, dont celui d'Absyrte, le frère chéri que Médée n'hésite pas à sacrifier à son amour, tout au long de cette quête, doit être mise en relief une facette de Médée : la magie. Ainsi apparaît la dualité de Médée: d'une part la femme, l'amante, de l'autre la magicienne... La magie est en position Adjuvant.

La vie à Corinthe marque un tournant dans les rapports entre Médée et Jason. A Corinthe se noue le conflit dramatique. Bergamín se contente d'évoquer la menace que représente Médée par la voix de Créüse : Créon et Jason auraient décidé sa mort. Ainsi s'efface en grande partie le contexte historique de la Médée légendaire et euripidienne pour mieux mettre en relief la rivalité entre les deux femmes : Médée et Créüse. A Corinthe, en effet, Jason a rencontré la fille du roi Créon et la "explosión trágica" de Bergamín se situe le jour des noces entre Jason et Créüse. Je peux constuire maintenant le second schéma où Eros pousse Jason vers Créüse, et réciproquement, pour leur plus grand bonheur. Mais telle est aussi la volonté de Créon et de Corinthe qui voient dans cette union une descendance assurée. Le mariage de Jason avec Créüse assure à l'Argonaute un pouvoir futur dont Médée est écartée : nous la trouvons dans la case Opposant.



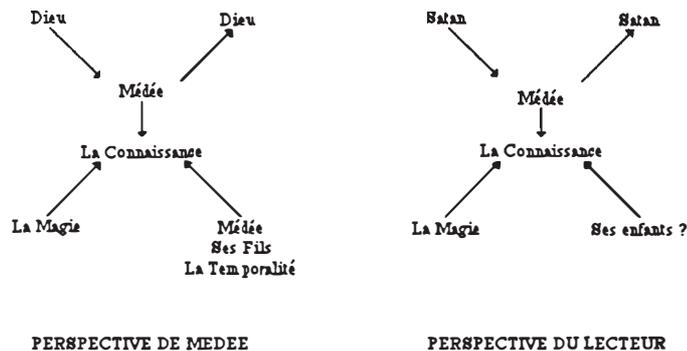
Retrouverais-je donc le modèle actantiel qui rendait compte de la *Medea* de Sénèque? Pas exactement, car, chez Bergamín, Eros s'oppose à Eros dans le premier schéma, Créon étant un opposant implicite ; dans le second schéma, de la même façon, Corinthe s'efface de la case Destinataire où triomphe Eros. Le modèle actantiel attire notre attention sur la raison d'être de Créüse, sur la fonction exacte que lui attribue Bergamín en rappelant qu'elle n'intervient jamais chez Euripide ou

Sénèque et que, dans son *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Pierre Grimal ne lui consacre que deux lignes pour dire qu'elle "est la fille du roi de Corinthe, Créon, qui est parfois appelée Glaucè [et] s'appelle aussi Créüse". Avant de poursuivre, je souligne les tensions dramatiques que fait apparaître le modèle actantiel avec la substitution du couple dramatique Jason-Créüse au couple dramatique Jason-Médée. La rivalité Médée/Créüse est évidemment au centre du conflit. Au moment où Jason va lui échapper définitivement Médée se jette à corps perdu dans la bataille. En perdant Jason, Médée perd tout : l'amour, le pouvoir ou l'espoir de pouvoir, l'asile de Corinthe. Créüse est tout ce que Médée n'est pas ou n'est plus : ainsi s'affirme une série d'oppositions.

Passé / Présent
 Médée / Créüse
 Non pouvoir / Pouvoir
 Exil / Stabilité
 Non amour / Amour
 Magie / Innocence

Ainsi apparaît l'isolement de Médée, double isolement si l'on considère la rupture avec Jason et l'hostilité de la Cité. Il lui reste cependant encore un atout : ses enfants. Surtout, un point a encore été laissé dans l'ombre : je n'ai pas encore parlé de Médée la magicienne face à l'innocente Créüse.

Cerner la véritable nature de Médée est, en effet, la clé nécessaire à la connaissance de ce que représente le mythe de Médée pour José Bergamín. La référence descriptive du titre est une indication à ne pas négliger : elle nous invite à considérer la nature divine de Médée, la Médée mythique étant la petite-fille du soleil. La transposition de la tragédie à l'époque moderne, Cordoue, 1954, nous amène à considérer Médée comme une créature humaine qui a la prescience de son essence divine. Qu'importe alors si, dans la case Destinateur, je fais figurer les dieux avec leurs luttes, leurs amours et leurs interventions dans les affaires humaines, ou Dieu avec les luttes entre les forces du Bien et du Mal, avec l'opposition Dieu/Satan. Il faut concevoir, à côté du couple dramatique Médée/Jason qui est quête d'amour et quête de pouvoir, l'existence et la coexistence d'un axe S--> O, Médée--> La connaissance. Cet axe apparaît à partir du moment où Jason s'écarte de Médée, Jason ayant jusqu'alors suffi à la quête de Médée puisqu'il représentait pour elle l'amour absolu. Je propose le modèle actantiel ci-dessous, conclusion de ma réflexion et illustration des commentaires qui vont suivre.



Le problème essentiel de Médée est d'échapper à la temporalité, de faire triompher la parcelle de nature divine qui est en elle. Par la maternité acceptée, Médée est désormais ancrée dans la nature humaine. Son premier vœu est que la mort lui reprenne ses fils et c'est par une invocation à la mort que Médée commence. Écoutons-la :

No te llamo por mí, te llamo por mis hijos ;
 los hijos que me diste, tú misma, de tus muertos :
 la semilla del hombre que en mi fecundizaste,
 es tuya muerte, tómala, para nada la quiero.
 No quiero hijos de sangre de varón, engendrados
 en mis entrañas puras para enterrarlos en ellos.
 La mirada del hombre los mató al engendrarlos
 en mi cuerpo. ¡Mis ojos divinos eran ciegos !
 ¡No quiero hijos de sangre, porque arrancan del alma
 el poder de ilusión que los dioses le dieron !

A partir de cette perspective, l'infanticide ne peut plus être la seule vengeance de Médée : l'immolation de ses fils est pour Médée le moyen d'accéder à la connaissance, à l'Absolu, à Dieu, croit-elle.

Dès le début de la tragédie, Médée apparaît comme le drame de la communication ou, plutôt, de l'incommunication : ce n'est pas par hasard si la *cantaora*, la seule qui soit nommée, s'appelle Soledad. Ce drame de l'incommunication se fait jour dramatiquement dans l'emploi de *sangre* et de *amor* qui, pour Jason et Médée, n'ont pas le même référent : on peut s'en rendre compte dans ces quelques réparties échangées au moment où Jason vient chercher ses enfants :

Jason : Devuélveme mi sangre...
 Medea : ¿Tu sangre? ¿tu sangre? ¿Cuándo la diste por mí?
 Jason : Vine a buscarte con mi amor más puro : el que engendró mis hijos en tu cuerpo; el de la sangre con que quisé salvar tu amor del mío, salvar tu alma.

Jason veut sauver sa descendance qu'il considère comme la preuve concrète de l'amour de Médée, de leur amour. Leurs fils sont une possibilité de rédemption de Médée et c'est une perspective toute humaine, que Médée refuse. "Mi más puro amor" est pour Jason l'amour humain, le seul dont il soit capable ; pour Médée, il est soif d'absolu, excuse tout, même le crime.

La lutte pour la possession des enfants est exemplaire à cet égard. Ils sont "hijos de mi sangre" pour Jason, "hijos de mi alma" pour Médée. Et quand Jason déclare à Médée "Tu alma está manchada por mi amor con toda la sangre de tus crímenes", Médée proclame sa pureté :

Medea : Mis crímenes son tuyos, no míos : tú has hecho que lo cuando has deshechado nuestro amor; tú rompiste el velo luminoso de su encanto...[...]...Yo no maté ni con mi amor ni con mi deseo. Mis manos limpias de odio nunca pudieron dar muerte.

En répondant, Jason donne les raisons de sa rupture avec Médée qui assure qu'elle a tué avec le bras de Jason :

Jáson : Mientes : por mis manos no corrió más sangre que la sangre ilusoria de tus monstruos; la de tus encantos, de tus sueños, que tuvieron cautiva de tu amor mi alma.

Ainsi, Jason a rompu l'envoûtement de Médée; il a rompu le maléfice. Il est désormais libre, et il rend à Médée sa liberté.

Medea : ¿Qué libertad, Jásón, me devuelves?

Jásón : La del amor. La de tu alma mágica. El prodigio humano de tus sueños: tus divinos encantos.

L'amour de Jason et de Médée reposait sur un malentendu. Leur quête n'était pas identique, un vocabulaire commun occultait des visées distinctes. Comment juger ? Peut-on juger ?

José Bergamín nous donne un certain nombre d'éléments d'appréciations.

El Ama qui est la première à prendre la parole dans la tragédie décrit Médée ainsi :

Quando miras, tus ojos parece que se asombran
como si en la luz vieran un oscuro silencio ;
tu mirada se posa, se aposenta en el aire
como una tenue sombra de música en el eco...

Et Médée voit "desesperadas imágenes celestes, fantasmas de dolor, sollozantes espectros". Autrement dit le regard de Médée ne perçoit qu'un pâle reflet d'une réalité lointaine dont elle ignore la nature exacte. *El sueño* est pour Médée une modalité de connaissance et elle se leurre elle-même en employant des mots comme "ilusión", "sombra", "encanto". Ce que Médée appelle sa soif d'amour est une soif de connaissance, de pouvoir, d'absolu. A cet égard, Jason est le révélateur de Médée; il est le premier à pressentir sa véritable nature, le seul à échapper à la destruction. Dans sa soif de connaissance, Médée se veut l'égale de Dieu. Elle commet le péché de Satan et sa quête porte la marque de Satan : la magie. Médée ne sait pas se contenter de ce qu'elle a et la *copla* qui sépare le dialogue entre Médée et Jason du dialogue

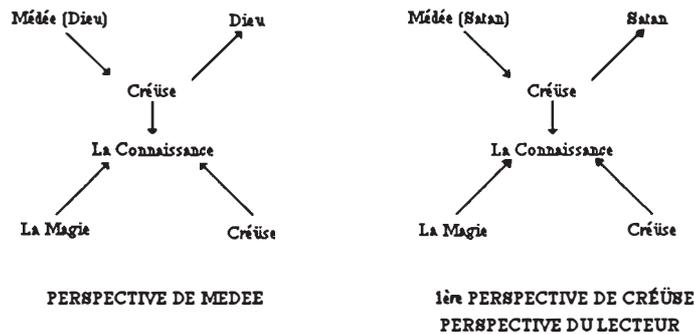
entre Médée et Créüse dit sa soif d'autre chose, sa recherche d'absolu :

A un arroyito a beber
bajó una blanca paloma ;
por no mojarse la cola
levantó el vuelo y se fue :
¡Qué paloma tan señora !

Médée représente donc le désir satanique de connaissance marqué par les moyens employés, la magie. L'ancre de Médée, pas plus que la caverne de Platon ne permet d'approcher la Vérité, l'essence de Dieu. Médée fait une autre lecture du modèle actantiel : pour elle, Dieu lui inspire ce désir de connaissance, c'est-à-dire d'amour. C'est Dieu encore, pour Médée, qui se trouve dans la case Destinataire. Le thème de Médée et ici l'impossibilité d'atteindre la connaissance.

Que peut apporter maintenant le dialogue entre Médée et Créüse ? Ce dialogue est d'abord une entrevue entre deux rivales, l'ancienne femme de Jason et la future épouse de l'Argonaute. Contrairement à Jason qui venait par pitié pour Médée, Créüse vient implorer la pitié de Médée. Le premier s'adressait à la femme, la seconde à la magicienne dont on craint la présence et les maléfices. Jason est au centre de cette entrevue, non comme un enjeu, mais comme objet de la connaissance de ces deux femmes. Est-ce à dire que nous allons mieux connaître Jason, que nous allons accéder à la vérité ?

On a pu voir comment s'opposaient Médée et Créüse : Créüse est tout ce que Médée n'est pas, avait-on dit. Il faut ajouter que Créüse est tout ce que Médée a été : Jason- Créüse reconstitue le couple Jason-Médée du premier jour. Créüse est le passé de Médée et, mieux, son double. Bergamín dédouble le personnage de Médée pour mieux en faire apparaître l'ambiguïté. Le conflit dramatique ne se situe plus entre deux personnages, il est intériorisé. Cela est si vrai que le modèle actantiel qui rend compte de la tragédie est très exactement celui que l'on retrouve lorsqu'il s'agit de rendre compte de l'entrevue entre Médée et Créüse :



L'existence de ce débat est une nécessité dramatique, parce que Médée doute encore. El Ama le lui fait remarquer dès le début :

El Ama : ¿Por qué dudas ahora de ti misma Medea ?

Medea : Porque he empezado a ver con mis ojos el tiempo.

Elle doute parce que Jason lui impose la temporalité, "el tiempo que escapa a tus encantos : o te los roba. Medea, no soy yo quien detiene el poder mágico de tu alma". Médée veut être sûre de vaincre le temps, croire qu'elle peut s'égaliser à Dieu, rêve satanique. Elle doit donc convaincre la partie d'elle-même qui doute: Créüse. Seule à seule avec sa conscience, Médée va se montrer à nu, du moins le croit-elle. Elle ne peut plus offrir que sa vérité, son histoire telle qu'elle dit la connaître. Comme précédemment il y a perversion du vocabulaire: Médée amène à voir sa vérité avec d'autres yeux, en lui faisant concevoir que les mots clés, *sangre, amor, piedad* ont un autre visage et qu'il faut savoir ôter le masque:

Medea : Con el alma nunca se mata Creusa.

Creusa : Pues tú ¿con qué mataste, Medea ?

Medea : Con la sangre que a ti de ama.

Creusa : Esa sangre es pura.

Medea : Porque yo le di esta alma mía, que tú crees que pudo matar, para que él mismo se engañara con su pureza.

Le jeu rhétorique se poursuit et Médée lève le masque, se découvre devant sa conscience, Créüse : "Yo enmascaré con mi alma, por amor, los crímenes que Jasón cometía por este amor mío". Dans la même tirade, elle ira jusqu'à admettre sa complicité : "Yo puse mis manos de sueño entre las suyas para empapar con ellas, con mi alma, la sangre de los hombres que morían por nuestra culpa, por culpa de nuestro único y divino amor". Cette version de l'histoire de Médée balaye évidemment l'interprétation avancée par Créüse : "Hasta llego a pensar, Medea, que fuiste tú quien los inventaste a esos monstruos para que Jasón creyera que los vencía". Tout au long du dialogue Médée investit le discours de Créüse pour donner au signifiant un autre signifié. Créüse ne tarde pas à se sentir prise au piège, captive de la magie verbale de Médée. "Tus palabras me envuelven, Medea, como una red ; como si quisieras con ellas apresarme. Siento que si sigo escuchándote vas a envenenar mis sentidos".

Dans la subversion des mots à laquelle nous assistons, jeu de masques, d'écrans et parfois de miroir, je voudrais m'arrêter sur le mot *piedad*. Il y avait eu la pitié de Jason pour Médée, pitié qui transforme l'ancien amour de Médée en haine; il y a la pitié réclamée par Créüse à Médée et que tente de repousser Créüse au moment où Médée veut continuer à lui parler, par pitié pour elle. Médée veut en effet se confesser, se montrer telle qu'en elle-même : c'est le moment du prétendu "*desengaño*".

Medea:

No te hablan mis celos de un amor que más desprecio que odio : el amor sangriento de Jasón. No es a mí a quien

engaña. A mí ya me engañó. Es a ti a quien va a engañarte.
Médée conduit Créüse au moment où commence son histoire et où le passé de Médée rejoint le présent de Créüse. En vain Créüse veut-elle échapper au pouvoir de Médée.

Creusa :

¿Qué hechizo es el tuyo que detiene mi paso, que interpone su voz entre esos cantos y este atroz silencio que nos rodea? ¿Qué poderoso es tu engaño! ¿Qué mágica virtud de fuego enciende mi alma! ¿Qué dolorosamente arrancas de mi cuerpo, con tus palabras, su ilusión de vida!...[...]... ¿Por qué rompes mi inocente afán con el hechizo de tus palabras ?

Médée veut faire partager à Créüse, sa rivale et son double, innocente au sens éthymologique du terme, sa connaissance, son histoire. Médée entraîne Créüse dans un voyage initiatique où le passé de Médée surgit des ténèbres de la grotte pour devenir le futur de Créüse. Créüse regarde et, peu à peu, va voir, scène qui renvoie très exactement à la scène initiale de la tragédie. Médée commente les visions : le taureau de feu que Jason dit avoir tué, la mort de son frère Absyrte sacrifié à l'amour pour Jason. Une nouvelle vérité s'impose à Créüse par la voix de Médée : "Estás viendo, Creusa, en este espejo mágico que pongo ante tus ojos, con mis palabras, aquel a quien amas y aquel otro a quien debiste amar". Médée écarte sa rivale de Jason, elle montre et prouve à sa conscience que Jason n'était pas digne de son amour. Elle propose à Créüse un autre objet sur lequel reporter l'amour voué à Jason, Absyrte qui, disait Créüse, "tiene todo su ser inmovilizado por la muerte : no sé qué enternecedora piedad humana que enamora el alma...". L'initiation de Créüse par Médée, la connaissance que Créüse acquiert de Jason font que la fille de Créon se détourne volontairement du chef des Argonautes. Sur le plan dramatique, Médée écarte une rivale en lui proposant un autre amour, mais un amour impossible, une quête digne de la pureté d'Absyrte et de l'innocence première de Créüse. Par ailleurs, Médée a complètement investi/ perversi son double, a fait taire sa conscience : Créüse n'a plus de raison d'être en tant que double de Médée. Médée et Créüse trouvent les mêmes paroles et les mêmes accents dans leurs incantations respectives : leur ennemi commun est la temporalité. Créüse va disparaître comme dans le mythe et la tradition euripidienne, brûlée par la tunique offerte par la magicienne. Mais Bergamín nous fait percevoir autre chose que la vengeance d'une rivale. Médée défait "el hilo sutilísimo del alma con que ahora ves tejida esta tela de mis recuerdos : el prodigio fantasma del tiempo...[...]... Con este hilo puro de mi alma, que deshace el tejido ilusario del pasado, fue entreteniéndolo el sueño de mi vida. Quiero con este invisible hilo, tejerte un maravilloso traje de encanto, una túnica de sangre y fuego : ¡un vestido de novia inmortal!". Jason est devenu, pour Créüse aussi, l'ancrage dans le temps, elle en a horreur. Elle supplie Médée de lui donner cette tunique merveilleuse.

Creusa: ¡Dame, dame Medea, esa túnica maravillosa ! ...
 ¡Librame de este monstruo horrible : el amor sangriento de Jasón !... [...]... ¡Qué alegría purísima de amor se enciende en mi alma ! ¡Qué tiernamente acarician mi cuerpo estas divinas llamas !... [...]...Quisiera poder incendiar yo sola el mundo con este fuego !

Créüse va donc échapper, du moins le croit-elle, à la temporalité, seule façon de trouver *el amor*, l'amour au sens que lui donne Médée : Absyrte.

Médée vient de remporter une première victoire, mais reste prisonnière de la nature humaine dont elle a délivré Créüse. Elle n'a pas vaincu sa propre angoisse existentielle que son amour absolu pour Jason avait vaincu. Avec Jason, tout était différent, elle avait accompli le prodige : "Yo alimenté, de la más secreta angustia inmortal de mi ser, la ilusión de nuestra ventura : el fantasma de un amor eterno". Il lui reste à accomplir un dernier geste, à couper le dernier lien qui la retient prisonnière de la nature humaine. D'où la décision :

Romperé la cadena de la sangre en el tiempo
 para vencer del tiempo la mágica impiedad.

L'infanticide, le plus horrible des meurtres, devient ici moyen de salut. *Salvar* est encore un mot à double détente. El Ama veut fuir pour échapper à la vengeance de Jason : "¡Huyamos ! ¡Por tus hijos, para salvarnos !". Mais, répond Médée, "¡Por mis hijos ya estoy salvada !". Ainsi s'accomplit le geste annoncé depuis le début de la tragédie, rappelé à plusieurs reprises. Médée en avait fait le serment à Jason qui n'avait pas compris le sens de la parole donnée par Médée, une Médée qui domine tragiquement Jason, un Jason qui se révèle incapable de réagir. Médée, il est vrai, acquiert une grandeur cosmique :

Medea: Aun no ves que esto es más,mucho más que un crimen? ...Atrévete a verme tú, cobarde Jasón, tal como soy, frente a las estrellas tenebrosas, que, solas, no tiemblan de mirarme! ¡Sólo las estrellas me miran!

Le drame de Médée est bien là. Elle est seule devant les cieux ; "¡Y ojalá los más altos cielos a donde subas los encuentros vacíos de sus dioses para llenarlos de tu odio!". Tel est le souhait de Jason, repris en épigraphe par Bergamín avec les deux derniers vers de la tragédie de Sénèque. Médée, qui parle la dernière chez Bergamín inverse une dernière fois les perspectives. "¡Para llenarlos de mi amor !". A-t-elle atteint son but ? Médée constate une fois de plus sa soif d'absolu, redit son désir d'emplir les cieux de son amour, incapable de mesurer l'immensité de son orgueil, de l'orgueil satanique qui la condamne.

L'impossibilité de parvenir à la connaissance, l'angoisse existentielle sont les thèmes majeurs de *Medea la encantadora*. Le modèle actantiel montre clairement comment Bergamín organise la quête de la connaissance menée par Médée. L'auteur marque d'abord l'ambiguïté de cette quête qui est double : quête

d'amour et d'absolu qui atteint son but avec la rencontre et la vie commune, tendue vers le pouvoir, avec Jason. L'abandon de Jason fait resurgir la quête de Médée, une quête menée avec des moyens humains, limités, imparfaits pour atteindre l'au-delà, Dieu. Bergamín montre bien que Médée ne peut en fait que prétendre à la connaissance de soi et qu'elle ne perçoit que les images qu'elle veut donner d'elle-même. Médée est une créature qui se présente masquée et avec des masques différents selon ses interlocuteurs. Connaît-on finalement la véritable nature de Médée ? Elle invite Jason à se voir comme il est, mais ne lui montre-t-elle pas Médée ? Elle ne peut montrer à Créüse que ce qu'elle croit être, ce qu'elle a perçu dans le *sueño* et, en croyant voir Médée, Créüse trouve-t-elle Jason ou Médée ? Toute connaissance est donc impossible et destructrice. Médée croit pouvoir trouver Dieu ou, si l'on préfère abandonner la perspective judéo-chrétienne, l'Absolu. Le lecteur ou le spectateur sait que la magie n'est pas la solution : en se fiant à la magie, Médée a recours à Satan, aux forces du Mal. Le désir de connaissance est, rappelons-le, désir de puissance, désir de s'égaliser à Dieu ; c'est le péché d'orgueil qui a précipité Lucifer dans les ténèbres où se trouve Médée. Le désir de savoir est une incitation satanique qui fait figurer, au gré du lecteur, l'orgueil ou Satan ou les forces du Mal dans la case destinataire. A partir de là, et comme précédemment, on voit que Satan ne peut pas, par la connaissance, mener Médée à Dieu. Cette quête que Médée croit mener au nom de l'amour, au nom de Dieu qui, pour cette double lecture, se trouve en case Destinataire et Destinataire, mène Médée devant le vide où Bergamín la laisse avec sa certitude désespérée de pureté et d'amour.

La grande réussite de Bergamín est d'avoir approfondi le personnage mythique de Médée par la création de Créüse. La clé de sa réussite est dans la construction de sa pièce, dans l'élaboration d'une structure d'ensemble reproduite très exactement dans l'entrevue entre Médée et Créüse. Ce redoublement de structure permet de multiplier masques et écrans, de créer des jeux de miroir que renforcent la dense rhétorique poétique de Bergamín. Dans *Medea la encantadora* se retrouvent évidemment tous les invariants nécessaires à la recréation du mythe de Médée : Jason, la magie, l'infanticide, la quête, l'errance-exil. J'ai fait remarquer cependant que le contexte historique où le mythe littéraire situe généralement Médée et Jason était devenu flou, qu'il était plutôt dans *Medea la encantadora* un référent implicite. Bergamín a-t-il voulu se mesurer au mythe de Médée et transmettre à un public contemporain un legs universel ? A-t-il voulu nous donner une version personnelle du mythe de Médée ? Dans ce cas, qu'en est-il ?

En revenant à *Medea* de Sénèque, je constate que l'effacement du contexte historique traditionnel dans *Medea la encantadora* s'accompagne d'une part d'un espace de liberté qui donne à la mort de Créüse une perspective autre que celle de la vengeance, d'autre part d'une vision différente de l'infanticide qui est bien autre chose que la vengeance destinée à atteindre Jason dans son amour paternel. A ces considérations internes au texte, j'en ajouterai deux autres qui lui sont externes.

D'abord, la date d'écriture et le public auquel l'oeuvre s'adressait ; en 1954 Bergamín est à Montevideo, en exil, dans la même situation qu'une bonne partie de son public. Il y a ensuite la publication de *Medea la encantadora*, en 1963, dans le n°44 de *Primer acto* où elle précède une autre *Medea*, la *Medea* subversive de Alfonso Sastre.

Dans une lecture récurrente, ces observations nous amènent à remarquer l'évocation que Médée fait du passé dès les premiers vers qu'elle prononce :

Medea : No miro, veo en la luz estremecida un río
de gemidos, de llantos, de gritos, turbulento
que arrastra con su ímpetu como las hojas muertas
un torbellino pálido de espantosos recuerdos...

Le passé n'est-il pas rejoint ici par un passé récent, très proche, celui de la guerre civile ? Peut-on négliger d'établir une relation entre le modèle actantiel qui énonce clairement que les forces du Mal poussent Médée la destructrice à la conquête de l'Absolu et de Dieu grâce à la magie, et la gigantesque escroquerie par laquelle les forces franquistes ont occupé l'Espagne au nom de Dieu et avec l'aide de l'Eglise ? L'espace de liberté que se crée Bergamín en dédoublant Médée, en faisant de Créüse l'autre partie de Médée est un moyen d'introduire l'Histoire, une histoire proche et douloureuse. L'organisation de l'entrevue entre Médée et Créüse qui repète et redit le modèle actantiel déjà décrit souligne qu'au nom de l'amour et de la pureté un système qui se réclame de Dieu réduit la conscience et l'innocence, fait fi des lois divines et humaines. La quête de Médée, quête de connaissance et de puissance est-elle alors autre chose que *la cruzada* qui s'achève par la mort de Créüse et des propres enfants de Médée ? Là encore il faut, me semble-t-il, savoir ôter les masques comme nous le demandait Bergamín. L'auteur de *Medea la encantadora*, consciemment ou inconsciemment, je ne sais, rejoint Euripide qui faisait de Médée une Barbare, étrangère à la civilisation hellénique, et qui avait de la Barbare la ruse, la puissance de dissimulation, l'élan sauvage de la passion, la cruauté et l'énergie farouche. N'est-ce pas la perspective de Bergamín ? On comprend dès lors que si le contexte historique, légendaire de Médée est en partie évacué, c'est pour laisser une histoire plus récente faire irruption, pour laisser le présent investir le mythe de Médée. On comprend aussi que le choix de Bergamín ne soit pas un hasard: Médée, mythe de destruction et de mort, mythe d'errance et d'exil, s'ajuste très exactement à un contexte historique particulier, celui de la guerre d'Espagne et de la dictature franquiste.