N° 21 | 2025
Dramaturgies du geste : faire récit par le corps dans le texte de théâtre de 1945 à nos jours

Le lexique du corps dans « Médée, poème enragé » : des mots pour « recoudre ses plaies »

Julia WAHL

Édition électronique :
URL :
https://komodo21.numerev.com/articles/revue-21/2639-le-lexique-du-corps-dans-medee-poeme-enrage-des-mots-pour-recoudre-ses-plaies
DOI : numerev_2614
Date de publication : 14/11/2025

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : WAHL, J. (2025) Le lexique du corps dans « Médée, poème enragé » : des mots pour « recoudre ses plaies ». *Komodo 21*, (21). https://doi.org/10.34745/numerev_2614

La pièce de théâtre de Jean-René Lemoine *Médée, poème enragé* se présente comme une longue prise de parole de Médée, qui revient sur les violences subies par son corps depuis le jour où elle a rencontré Jason. Elle se décrit notamment comme un corps fragmenté, témoignant en cela de la colonisation de son propre regard par celui de ses maîtres, mais aussi des stigmates liés au morcellement de son propre frère qu'elle a elle-même effectué. Pour autant, ce texte ne saurait être analysé comme une simple déploration, mais comme une décolonisation progressive du regard grâce à la prise de parole de son personnage principal : si Médée décrit longuement ses malheurs, elle retourne son joug contre ses maîtres et agresseurs, créant le temps du spectacle un espace de marronage, s'affirmant comme sujet parlant et agissant.

Abstract

Jean-René Lemoine's play *Médée, poème enragé* takes the form of a long speech by Médée, who recounts the violence to which her body has been subjected since the day she met Jason. In particular, she describes herself as a fragmented body, bearing witness to the colonization of her own gaze by that of her masters, as well as to the stigma attached to the fragmentation of her own brother that she herself carried out. However, this text should not be analyzed as a simple lament, but as a gradual decolonization of the gaze, thanks to its main character's ability to speak: while Medea describes her misfortunes at length, she turns her yoke against her masters and aggressors, creating a space of marooning for the duration of the show, asserting herself as a speaking and acting subject.

Mots-clés :
Colonisation, Performativité, Marronnage, Fragmentation, Performativity, Absconding, Décolonisation progressive, Colonialism, Shattering, Gradual decolonisation

---

La pièce de Jean-René Lemoine *Médée, poème enragé*[1] se présente comme un long monologue assumé entièrement par la princesse de Colchide. Si l'auteur reprend assez largement la trame des versions antérieures, notamment celle de Sénèque, il y ajoute des épisodes de son cru : au début du texte, Médée raconte avoir eu des relations sexuelles avec le frère qu'elle dépècera. Plus loin, elle relate une orgie avec Créon, à laquelle Jason l'a contrainte. Ces inventions de Lemoine sont pour l'essentiel liées à la sexualité, laquelle est représentative d'une perte d'agentivité du personnage : alors que, au début de la pièce, Médée est maîtresse de sa relation incestueuse avec Apsyrte,

elle devient ensuite passive, soumise aux désirs de son amant Jason. L'évolution des relations sexuelles et de son rapport à son propre corps sont donc à l'image de la trajectoire de la magicienne, qui passe de sujet agissant à objet agi.

En outre, au moment où Médée prend la parole, la catastrophe a déjà eu lieu. Aussi les différents crimes dont la magicienne s'est rendue coupable – le meurtre de son frère Apsyrte, celui de Pélias et, pour finir, celui de ses enfants et de sa rivale Créüse – sont-ils racontés sur le mode de l'analepse, signifiant que le pouvoir agissant de Médée relève du passé[2]. Désormais, le corps de Médée n'est plus que patient, au double sens de « qui est agi » et « qui souffre ». Pourtant, l'accès de ce personnage au statut de seul sujet parlant de la pièce lui permet de retourner cette assignation à la passivité. C'est ce paradoxe d'un personnage simultanément agi et parlant que nous nous proposons d'étudier ici, en observant comment, en décrivant son propre corps, Médée retrouve finalement son agentivité perdue. Cette dernière notion sera utilisée ici dans le sens que Etienne Balibar et Sandra Laugier donnent à l'anglais « *agency* », à savoir la « puissance d'agir[3] ». Volontiers employé dans les *gender* et les *racial studies*, l'usage politique de ce terme sera particulièrement mobilisé dans cette étude. En effet, figure de meurtrière, Médée est aussi figure d'étrangère, comme le rappelle Florence Fix dans *Médée, l'altérité consentie*[4].

Aussi cette analyse s'inscrira-t-elle dans une perspective décoloniale et féministe, en cherchant à montrer comment la promotion de Médée au statut d'unique sujet parlant de la pièce lui permet de sortir de la passivité à laquelle ses qualités de femme et d'étrangère la vouaient. Si Médée décrit d'abord son propre corps comme un corps souffrant et morcelé, elle utilise son aptitude à parler comme un instrument de vengeance et d'expiation. A la description de ce corps colonisé et malmené, qui montre que la Colchidienne a fait siens les stéréotypes dont elle est l'objet, Médée opposera une parole efficace, qui lui permet de réparer ce corps.

1. UN CORPS SOUFFRANT ET MORCELÉ

Les choix poétiques et scéniques de Lemoine[5] accordent à première vue une place légère au corps de ses personnages : long monologue entièrement assumé par un seul personnage, *Médée poème enragé* se prête aussi bien à une simple lecture qu'à une véritable mise en scène. Dans sa mise en scène de 2014 à la MC 93, Jean-René Lemoine présente[6] lui-même ce personnage sans pour autant se travestir : ses vêtements sont certes relativement neutres sur le plan du genre, mais à aucun moment il n'entend substituer un corps de femme au sien propre. L'essentiel, nous dit ce choix, est bien de faire entendre ce texte plus que de le faire voir.

Ce refus d'une véritable incarnation scénique pourrait faire signe vers un traitement purement psychologique et moral du personnage : Médée ne serait qu'une voix lancinante – le texte poétique de Lemoine accorde une place importante aux figures de répétition –, une âme en errance dépourvue de corps. Pourtant, la douleur de Médée est avant tout une douleur corporelle.

1.1. UNE DOULEUR CORPORELLE

Dans ce long monologue, les notations morales et psychologiques sont presque absentes[7]. Le seul mot susceptible de désigner la souffrance morale de Médée, « mélancolie », n'apparaît que deux fois, rapidement remplacé par sa manifestation physique et médicale, la « catalepsie[8] ». Encore convient-il de souligner que la deuxième occurrence du mot « mélancolie » apparaît dans une comparaison : « Parfois, le roulis était fort, comme les assauts de ma mélancolie[9] ». Ce qui compte ici est donc moins l'état psychique du personnage que le mouvement du bateau, signe de son errance.

Les mots employés pour désigner cette douleur sont des termes concrets, qui n'ont pas valeur de métaphore, mais sont au contraire à prendre dans leur sens littéral. Le mot « douleur » lui-même apparaît cinq fois. A trois reprises, la douleur est, de façon évidente, physique : il s'agit, dans le premier mouvement[10], de la douleur due au poids d'une hache que Médée soulève au moment de tuer Apsyrte (« je frappe, oubliant la douleur de mes bras[11] ») puis, à deux reprises, de celle provoquée par la première pénétration vaginale de Jason[12].

Les deux autres occurrences du mot « douleur » ont un sens moins net. Peu avant le fratricide, Médée déclare, après avoir fait ses adieux à son frère : « J'entre dans ma chambre, la douleur, comme une balle logée dans l'estomac[13] ». Il s'agit vraisemblablement de la manifestation physique de la douleur liée au fait d'abandonner son frère pour un guerrier venu coloniser sa terre. Ce qui importe est donc moins la blessure morale que la façon dont celle-ci se fait chair.

La cinquième et dernière occurrence du mot « douleur » apparaît au début du troisième mouvement, quand Médée retourne chez elle. Elle se situe à quelques lignes d'écart des mots « mélancolie » et « catalepsie » mentionnés plus tôt. Il s'agit cette fois d'une douleur moins régulière, mais qui vient interrompre sa léthargie : « De palier en palier, je m'enfonçais dans l'immobilité, ma catalepsie était une forme de guérison, mais il suffisait d'un grain de poussière, d'un bruit à peine plus perceptible dans la cabine pour

que la douleur revienne trépaner mon esprit. »[14]. Si l'on comprend qu'il s'agit cette fois bien d'une douleur morale, celle-ci est provoquée par des éléments physiques (le grain de poussière et le bruit). Surtout, le verbe employé pour désigner son action, « trépaner », est un terme médical et physique : à chaque fois que Médée ressent une douleur, que celle-ci soit physique ou morale, elle s'ancre dans son corps.

1.2. Un corps perçu comme fragmenté, symptôme d'un regard aliéné

Cet ancrage corporel de la douleur nous invite à étudier la façon dont Médée perçoit son propre corps : celui-ci est très rarement vu dans son intégralité, mais bien plutôt de façon fragmentaire.

En effet, le mot « corps » n'est employé que cinq fois à propos de Médée, soit autant que pour Jason. Or, tout au long du texte, c'est bien le corps de la magicienne qui est décrit et non celui du héros grec, comme le montre la disproportion entre le nombre total de mots désignant le corps de Médée (178) et celui de Jason (96, soit moitié moins). Ce corps mourant ou moribond, Médée ne peut alors le décrire qu'avec des unités lexicales le fragmentant.

Un certain nombre de lexèmes reviennent particulièrement. La « main » apparaît à onze reprises : c'est le mot qui revient le plus. Elle s'articule au « bras », dont les cinq occurrences témoignent d'une ambiguïté : ces bras évoquent quatre fois des bras rassurants (ceux d'Apsyrte avant le meurtre ou ceux de la nourrice après son retour), mais sont aussi celui qui frappe Apsyrte d'un coup de hache. Le corps de Médée est décrit par morceaux parce qu'elle est elle-même un être morcelé, oscillant entre un amour sororal excessif (signifié par l'inceste liminaire) et un instinct fratricide, entre son attachement aux siens et sa fascination pour les Grecs. Elle traduit ainsi le complexe qui, selon Fanon, toucherait les personnes issues de la colonisation : « Chez le nègre, il y a une exacerbation affective, une rage de se sentir petit, une incapacité à toute communion humaine qui le confinent dans une insularité intolérable[15]. »

La fragmentation langagière du corps de Médée témoigne du fait que la Colchidienne fait sienne non seulement la vision des colons, mais aussi celle des hommes : pour reprendre les termes de John Berger, elle « se regard[e] comme étant regard[ée][16] ». Tout d'abord, cette fragmentation du corps s'inscrit dans les dispositifs scopiques mis en place par le « *male gaze*[17] ». Iris Brey montre en effet à partir d'un extrait de *Blow up* que le « regard masculin » repose pour partie sur la fragmentation du corps des

femmes : « La caméra filme leurs jambes [aux femmes mannequins] (et leur culotte) […]. Le morcellement du corps a débuté et l'objectification continue […][18]. » La critique de cinéma établit donc une équivalence entre réification des personnages féminins et morcellement de leur corps.

Ce qui étonne néanmoins dans *Médée, poème enragé*, c'est que ce sont surtout les éléments du haut du corps de Médée qui sont mentionnés[19]. Ils font l'objet d'un traitement qui contribue à déposséder Médée de toute agentivité et à la cantonner au rôle passif attribué aux femmes dans le « *male gaze*[20] ». Le visage de Médée apparaît à huit reprises, à chaque fois comme réceptacle. Ainsi parle-t-elle, à propos de Jason de « son haleine sur mon visage[21] » ; plus loin, nous dit-elle, « Jason éjacule sur mon visage[22] » ou encore, en parlant des Colchidiennes qui « rican[ent][23] » sur son compte : « Un jour l'une d'elles me cracha au visage[24] ». Du siège de l'intellect et des émotions qu'il était, le visage subit une dégradation qui marque une inversion des rôles et des normes : il témoigne de la réification du personnage de Médée, réduit à une telle passivité que le haut du corps lui-même devient signe de son aliénation.

1.3. Un corps réceptacle

Cette réification du personnage de Médée s'assortit d'une passivité nouvelle qui apparaît au premier chef dans le rapport du personnage à la sexualité. Le texte présente en effet, à ce sujet, un corps en évolution, entre une Médée agissante au moment de ses rapports incestueux avec Apsyrte et une Médée passive lors de ceux qui l'uniront à Jason, puis à Créon.

Dans le récit de ses différentes expériences sexuelles, Médée occupe une place égale, sinon, inférieure, à celle de ses amants si l'on observe leur position syntaxique : lors de l'inceste liminaire, elle occupe la position sujet seize fois et Apsyrte dix-neuf ; au moment de sa première relation avec Jason, elle occupe cette même position douze fois et Jason vingt-cinq (soit deux fois plus) ; quand elle cède aux désirs de Créon et Jason de participer à une orgie, elle est le sujet de treize verbes, contre quatorze pour Jason et seize pour Créon, soit un tiers des verbes de ce passage. Cette diminution relative de ses apparitions comme sujet grammatical est ainsi à l'image de la passivité progressive de Médée lors de ses relations sexuelles.

En effet, nous comprenons rapidement que c'est elle qui est à l'origine de l'inceste : « Il met sa main sur son sexe, le dérobant à mon regard. Alors je confisque sa main que j'emprisonne dans la mienne. […] Je prends sa bite dans ma main […][25].» En outre, au

début du moins de sa relation avec Jason, c'est elle qui décide : « Il me veut. Je me refuse. C'est trop tôt. […] C'est moi qui décide, Jason, moi qui agis. [26]» Quand, un peu plus loin, elle nous annonce : « Je suis prête[27] », c'est sous ses ordres que Jason la pénètre : « […] prends-moi, enfonce, mords, déchire ». Médée emploie ici douze impératifs pour diriger Jason dans leurs ébats. Dans un premier temps, c'est donc elle la maîtresse de la sexualité.

Toutefois, après le meurtre de Pélias, alors que Médée et Jason ont trouvé refuge en Corinthe, le verbe « décider » est remplacé par le verbe « accepter », qui marque la perte d'agentivité de Médée : « Il veut me voir danser. Alors je danse. Il veut que je me déshabille. Je me déshabille. Il veut que nous fassions l'amour avec une autre femme. J'accepte. Puis avec un autre homme. J'accepte aussi[28] ». La répétition en anaphore du verbe « vouloir », dont Jason est systématiquement le sujet, souligne les rapports de domination désormais établis par cette contrainte sexuelle.

1.4. De l'agentivité à la passivité

Cette évolution est à l'image de la perte d'agentivité de Médée, qui passe de sujet agissant à objet agi.

Cela apparaît, bien que dans une faible mesure, dans l'emploi de la voie passive. Si celle-ci n'apparaît que trois fois dans texte, elle concerne les trois fois Médée, alors même que l'on aurait pu penser que sa place de sujet parlant la rende également sujet agissant. Sur ces trois occurrences, deux servent à nier toute responsabilité dans les crimes dont elle s'est rendue coupable. Ainsi déclare-t-elle : « Tout m'a été dicté[29] » et, plus tard, lors de son retour en Colchide : « J'avais été empoisonnée[30] ». Elle précise de quel poison il s'agit : « J'ai bu le philtre[31] ». Le lecteur/spectateur occidental fera un parallèle avec le philtre d'amour de Tristan et Iseult, et ce d'autant plus que le prénom d'Iseult apparaît dans le texte, alors que Médée se compare à d'autres amoureuses maudites : « *Desdémone, Ophélie, Iseult*[32] ! ». Par cette mention, elle décline toute responsabilité, non seulement dans le fratricide et l'infanticide, mais aussi dans son amour pour Jason.

Surtout, en déclarant « J'avais été empoisonnée », Médée nous dit avoir été dessaisie de ce qui la distingue des simples mortelles : sa magie et sa connaissance des plantes et poisons. L'emploi du passif montre la destitution du personnage. Il s'agira donc pour elle de retrouver son pouvoir et ses connaissances. À cet égard, le meurtre de Créüse apparaît bien comme une manière, pour la petite-fille du Soleil, de retrouver sa puissance. En éliminant sa rivale grâce à un voile et un bandeau empoisonnés, Médée redevient magicienne.

L’emploi du passif permet également de laisser planer le doute sur l’identité de l’empoisonneur de Médée. Toutefois, le texte de Lemoine nous délivre un indice : pour accéder à la chambre de Médée, Jason prétend auprès de ses parents être médecin : « Laissez-moi seul avec elle, je suis médecin[33]. ». Cette imposture, qui lève les éventuelles craintes du roi et de la reine de Colchide, fait de Jason, du moins en mots, un rival de Médée avant d’être son amant : c'était elle qui jouait, par ses connaissances des plantes, le rôle de soigneuse. Non content de la soustraire aux siens, Jason lui vole une part de son identité. Le but de Médée sera donc de la regagner et, ainsi, de regagner son aptitude à agir.

Médée, dans le texte de Lemoine, nous conte donc sa perte d’agentivité, dont la passivité sexuelle est la manifestation la plus évidente. Les actes corporels de Médée sont rapidement réduits à ce que les Grecs que sont Jason et Créon lui ordonnent. Elle leur oppose alors, par la seule présence de la pièce, le pouvoir des mots, qui lui permet de reprendre la main sur son histoire.

2. LES MOTS DU CORPS, INSTRUMENTS DE VENGEANCE ET DE RÉDEMPTION

Si le corps de Médée est présenté de façon fragmentaire, il évoque un autre personnage dont le corps fut fragmenté, cette fois de façon concrète : celui de son frère Apsyrte.

2.1. Le crime originel

Ce crime originel revient en effet tout au long du texte : lors du troisième mouvement, alors qu’elle est revenue en Colchide, nous apprenons que c’est le terme de « Fratricide », avec une majuscule, qui est employé à son propos, et non celui d'« infanticide » : « Les domestiques avaient quitté la maison. Ils ne voulaient pas vivre avec la Fratricide[34] ».

Le rappel de ce premier crime apparaît dès le prologue, quand Médée annonce à Jason qu’elle retourne en Colchide : « Je reviens vers ceux que j’ai assassinés, mon frère, mon père et ma maman pour coucher ma dépouille sur leurs corps disloqués et dans la pourriture me réconcilier avec eux[35]. ». Médée, dans cette liste de méfaits, ne cite pas le meurtre de ses enfants. L’ensemble de la phrase met surtout en avant la dimension expiatoire de ce voyage et la recherche d’un pardon impossible, comme l’indique la fin du même prologue :

> Je suis la plus coupable et la plus misérable. Pas de pardon pour moi, ni de remise de peine, ni morphine, ni camisole, je hais tous les compromis, non, non, pas de grâce pour la magicienne, plongez le glaive dans mon ventre, d'un coup. Je vous le dis, que d'innocence, que d'innocence dans ce naufrage ! Qu'ai-je fait d'autre qu'aimer celui qui ne m'a pas aimée[36] ?

La nécessité d'expier ce crime originel apparaît également dans les titres des mouvements : le premier s'intitule « Genèse », le second « Exil ». Cet ancrage dans l'intertexte biblique rappelle un autre fratricide originel, celui d'Abel et Caïn, et un autre acte sexuel que l'humanité entière se devra d'expier, celui d'Eve et d'Adam. Une hésitation subsiste néanmoins : dans le cas de Médée, ce péché de chair concerne-t-il son accouplement avec son frère Apsyrte ou avec l'étranger Jason ? Quoi qu'il en soit, il lui faudra expier ces crimes qui la contraignent, comme le couple de la Genèse, à quitter cet éden qu'était la Colchide. L'errance de Médée a donc partie liée avec ce double crime. De manière signifiante, une majuscule est employée à propos de Jason quand Médée annonce à son père son départ : « Dans la nuit noire, je dis à mon père que je parle avec Lui[37]. » Cette majuscule participe de cette intertextualité biblique, Jason apparaissant comme un messie dégradé et inversé, qui apporte le crime plutôt qu'il ne l'expie. Ce sera donc à Médée, et à Médée seule, d'expier ses crimes.

2.2. Les mots de la rédemption

C'est ainsi que s'explique le morcellement langagier de son propre corps auquel se livre Médée : en décrivant son corps de manière fragmentée, la Colchidienne ne se contente pas de faire sien le regard des hommes et des Grecs qui l'ont colonisée. Elle lui fait subir le même sort qu'au corps de son frère, expiant par ce procédé le fratricide liminaire.

Si le lexique du corps est surabondant dans le texte de *Médée, poème enragé*, sa réalité concrète est également, et malgré les apparences, au cœur du dispositif dramaturgique. Par désir pour Jason, Médée a tué et dépecé son frère. Il s'agit donc pour elle non seulement d'expier ce crime, mais aussi de le faire payer à celui qui a armé sa main.

Le dépeçage d'Apsyrte revient en effet tout au long du texte[38]. La fragmentation lexicale du corps de Médée apparaît comme le stigmate de ce crime premier, qui influence le regard que Médée porte sur elle-même : à la manière de Lady Macbeth, qui perçoit ses mains couvertes de sang, Médée ne peut voir son corps que comme un corps disloqué. Elle pose elle-même une équivalence entre son corps et celui de son frère, puisque le terme de « dépouille », qu'elle employait dans le prologue à propos d'elle-même[39], caractérise aussi le corps de son frère mort : « la dépouille disloquée de mon frère[40] ». Les deux mots employés pour désigner les restes d'Apsyrte, le nom « dépouille » et l'adjectif « disloquée », apparaissaient déjà lors de cette première

mention : « coucher ma dépouille sur leurs corps disloqués[41] ». Le corps d'Apsyrte contenait déjà en germe ce qui allait advenir de celui de sa sœur et de ses parents.

C'est donc ce qu'il advint du corps d'Apsyrte qu'il s'agit de venger. La fragmentation langagière de son propre corps, véritable enjeu du texte de Lemoine, permet d'expier ce crime, tandis que l'infanticide devient un moyen de le venger.

2.3. Un infanticide vengeur

Les moyens employés par Médée pour tuer ses enfants ressemblent à ses premiers rapports sexuels avec son frère : « je tiens leurs mains emprisonnées[42] », dit-elle de ses enfants ; « je confisque sa main que j'emprisonne dans la mienne[43] », avait-elle dit d'Apsyrte. De la même façon, nous apprenons que le corps d'Apsyrte, après le premier orgasme « s'abîme sur le lit[44] », ce qui préfigure la mort par noyade des deux enfants. Le drap qui leur sert de linceul (« Mes fils sont allongés sur le lit, le corps recouvert d'un drap blanc[45]. ») rappelle également celui de la première relation incestueuse des deux amants : « Je rabats le drap sur nos corps. Apsyrte s'endort sous le voile, d'un coup[46] ».

Apsyrte	Enfants
Je confisque **sa main** que **j'emprisonne** dans la mienne	Je tiens **leurs mains emprisonnées**
Je rabats **le drap** sur nos **corps**	Le **corps** recouvert d'un **drap** blanc

En outre, le choix de la noyade pour l'infanticide n'est pas anodin : il rappelle la submersion des membres disloqués d'Apsyrte : « les guerriers de mon père jettent leur armure et plongent, nus, jusqu'au fond des mers pour rassembler la dépouille disloquée de mon frère[47]. ». Ces réseaux lexicaux créent une relation entre l'infanticide et le fratricide qui permet au premier de venger le second. Par ce triple meurtre, c'est donc davantage la mort de son frère que l'ingratitude de Jason que Médée venge ici. En s'attaquant aux fils de Jason, et donc à sa filiation, Médée lui rend la monnaie de sa pièce : la mort d'Apsyrte signifiait la fin de la descendance d'Aetès. Désormais, c'est Jason qui se retrouve sans lignée.

Le double infanticide permet également à Médée d'effacer les fruits de la sexualité contrainte[48]. L'emploi du verbe « emprisonner » rend compte de cette évolution du personnage et de son rapport à l'action : alors qu'il désigne au début de la pièce la contrainte exercée par Médée sur son frère (« je confisque sa main que j'emprisonne dans la mienne[49] »), il témoigne de la domination réciproque entre Jason et la

magicienne lors de leurs premières relations sexuelles (« Jason m'emprisonne dans ses bras[50] » / « je l'emprisonne dans mes bras[51] ») avant que l'ascendant de Jason ne soit tel qu'il n'y ait plus besoin de contrainte physique, comme le montre la répétition en épiphore de la phrase « J'accepte » lors des fêtes orgiaques. Or, c'est un adjectif issu de « emprisonner » qui annonce l'infanticide : « je tiens leurs mains emprisonnées[52] ». Ce retour du verbe « emprisonner » crée un réseau entre les différents meurtres, l'infanticide apparaissant pour Médée comme une façon d'effacer les viols passés et de regagner son statut de sujet agissant.

Par l'infanticide, Médée redevient donc maîtresse d'elle-même et des autres. La pièce de Jean-René Lemoine nous raconte alors un combat entre Jason et Médée dont l'enjeu est finalement de savoir qui, des deux, agit, qui a la main sur ce qui advient.

Cette question est étroitement liée à l'identité trouble de Médée chez Lemoine, venue à la fois de Colchide et des terres colonisées par les Européens.

3. UN CORPS COLONISÉ

Le mythe de Médée s'inscrit dès sa naissance dans l'histoire des colonies grecques, comme le rappelle Florence Fix dans son livre cité plus haut : « A l'origine du mythe de Médée et de Jason, il y eut sans doute les premières entreprises de colonisation des Grecs vers l'Est [...]. Médée est alors, comme la Toison d'or, un objet étrange et étranger que le jeune homme ramène au pays[53]. » La perte d'agentivité de Médée s'inscrit dans celle, plus large, des femmes colonisées à la suite des Grandes découvertes.

3.1. Les allusions à la colonisation européenne

De fait, dans les pièces d'Euripide et de Sénèque, cette étrangeté du personnage revient régulièrement : si Médée commet un crime aussi effroyable que l'infanticide, c'est en grande partie dû à son origine barbare. Toutefois, chez Lemoine, à cette colonisation de la Colchide par les Grecs se superpose clairement celle de l'Afrique et des Amériques par les Européens, grâce à l'emploi d'un lexique précis. Ainsi du terme de « caravelle[54] », qui revient ainsi tout au long du texte pour désigner le bateau qui reconduit Médée chez elle laisse peu de place à l'ambiguïté.

Dès lors, les mentions de la « caravelle » ancrent une part du texte de Jean-René Lemoine dans la littérature de la cale, cette littérature qui décrit les conditions de vie, ou plutôt de mort, des Africaines et Africains déportés en Amérique.

En outre, l'inceste liminaire correspond aux préjugés des Européens sur les populations colonisées si l'on en croit Gilles Boëtsch dans *Sexe, race et colonies*[55] : « André Thevet [un explorateur] condamne les mœurs sexuelles des Atumes du Mexique qui ignorent la prohibition de l'inceste […]. »

Le fait qu'elle prenne l'initiative des relations sexuelles s'inscrit également dans l'inversion des valeurs de la bonne civilisation que les Européens perçoivent chez les autres peuples :

> […] les commentaires, dans les récits de voyages [des Européens], en Orient comme dans les Amériques, tendent souvent à corréler « la nature lubrique » des « Autres » à une liberté sexuelle, évaluée principalement à partir des règles d'alliances locales et de la sexualité présumée des femmes. Dans les différentes sexualités décrites, en effet, les comportements sexuels de celles-ci sont définis dans le cadre d'une inversion des valeurs […] : les jeunes filles ou les femmes prenant l'initiative de l'acte sexuel et choisissant, au gré de leurs envies, différents partenaires[56].

En effet, c'est Médée qui est à l'origine des premières relations sexuelles : « Il [Apsyrte] met sa main sur son sexe, le dérobant à mon regard. Alors je confisque sa main que j'emprisonne dans la mienne. […] Je prends sa bite dans ma main […][57] » et, au début du moins de sa relation avec Jason, elle qui décide : « Il me veut. Je me refuse. C'est trop tôt. […] C'est moi qui décide, Jason, moi qui agis[58]. » Quand, un peu plus loin, elle annonce « Je suis prête[59] », c'est sous ses ordres que Jason la pénètre : « […] prends-moi, enfonce, mords, déchire […][60] ». Médée emploie ici douze impératifs pour diriger Jason dans leurs ébats.

En outre, la description de Créüse trace une opposition très nette entre la princesse grecque et la magicienne de Colchide : « Elle apparaît dans sa robe rouge. Marmoréenne. Des cheveux blonds jusqu'à la taille. Les yeux baissés. Quinze ans[61] », tandis qu'il est question, plus loin, de sa « chair blanche[62] ». *A contrario*, Médée parle à deux reprises de ses « cheveux défrisés[63] », ce qui laisse supposer que, au naturel, ils ne sont pas seulement bouclés, mais frisés. De même, l'adjectif « marmoréen », qui désigne essentiellement la couleur de peau de Créüse, montre également une aptitude à se maîtriser, au contraire de Médée, dont la sexualité incontrôlée informe tout le texte.

Cette opposition relève du système colonial qui traçait un départ très net entre ces étrangères lubriques et des Européennes dont la sexualité était au contraire contrôlée :

> L'existence de ces femmes « Autres » toujours vues comme faciles, lascives, lubriques, perverses et donc forcément insatiables permet aussi de construire, en miroir, l'image de l'épouse blanche idéale, pudique et chaste, réduite à une sexualité purement reproductive[64].

Outre la mention des caravelles, ces inventions de Lemoine (les textes sources ne portent nulle mention d'inceste ou d'une Médée qui prendrait l'initiative du sexe) font donc apparaitre, de manière subtile mais bien présente, des siècles de colonisation et de commerce triangulaire. Le corps fragmenté de Médée apparaît donc comme le reflet du regard que portent dessus les Occidentaux. Si elle le décrit elle-même comme morcelé, c'est qu'elle a intégré les préjugés des occidentaux, comme le montrent les modifications qu'elle fait subir à ce corps.

3.2. La colonisation volontaire du corps

En effet, pour séduire Jason et ces Grecs/Occidentaux qui la fascinent, Médée entreprend elle-même une occidentalisation de son corps. Ainsi, avant d'accepter de coucher avec Jason, elle entreprend une toilette qu'elle nous décrit longuement :

> J'ouvre le beauty-case de maman. Fond de teint translucide, impalpable, satiné, plus pâle que ma peau. Crayon à sourcils. Crayon à paupières. Cendres. Khôl. Fusain. Cils noirs démesurés, voluptueux. Crayon à lèvres rouge écarlate. Poudre de riz comme un voile, plus pâle que ma peau. Cheveux défrisés, crantés, brillants comme des miroirs, je serai telle qu'ils me désirent, occidentale. J'enfile la robe. Je souris, je referme le beauty-case. Je suis prête[65].

La répétition en épiphore de « plus pâle que ma peau » souligne l'objectif de cette toilette : devenir plus blanche, « occidentale » comme Médée le résume elle-même. Le fait d'associer cet adjectif à la subordonnée « telle qu'ils me désirent » montre bien qu'il s'agit là d'une réponse à une injonction qui, pour être tacite, n'en est pas moins prégnante.

Les cheveux de Médée apparaissent dans le texte comme un témoin de ce désir d'occidentalisation. Ils sont deux fois associés au participe passé « défrisés[66] », dont le préfixe privatif montre qu'il s'agit de les dompter, mais aussi, par ce geste, de leur retirer quelque chose. Un peu plus loin, on apprend qu'elle les a « lissé[s] » (« j'ai [...] lissé mes cheveux[67] »).

Ce défrisage s'inscrit dans le rapport ambigu de Médée à sa propre agentivité. Comme en témoigne l'emploi du pronom personnel de la première personne en position de sujet, la magicienne semble être l'agent de ce défrisage. Toutefois, Juliette Smeralda montre que cette pratique est trop répandue parmi les femmes noires et métisses pour être la seule marque d'une liberté individuelle. Il s'agirait bien plutôt d'une liberté purement formelle :

> L'acteur [la personne qui défrise ses cheveux] confond souvent liberté réelle et liberté formelle ; cette dernière étant celle dont disposent les adeptes du défrisage. Les pratiques de dénaturation auxquelles se livrent certaines catégories de populations sont des actions sur les corps, dont les transformations ne réduisent pas la distance entre le modèle et eux. De ce fait, les corps des « dominés » sont de fidèles reflets du statut qui est celui des membres du groupe appelé à se dénaturer, pour se conformer aux règles d'une étiquette socioraciale instituée par le groupe « dominant[68] ».

En mentionnant cet acte, Lemoine fait clairement de Médée une représentante des femmes colonisées et de leurs descendantes, prisonnières du regard des Blancs et des Blanches sur leur corps en même temps qu'il montre sa perte d'agentivité. Le dispositif scopique théorisé par John Berger et rappelé plus haut[69] apparaît donc doublement : Médée « se regard[e] comme étant regardé[e] » parce qu'elle est femme, mais aussi parce qu'elle est issue des peuples colonisés. Le défrisage est ainsi le signe d'une liberté factice.

3.3. Sexualité et esclavage : un corps contraint

L'importance de cette modification du corps est intimement liée à celle de la sexualité dans l'économie des relations entre colons et colonisées. En effet, nous dit Arlette Gautier dans *Sexe, race et colonie* : la « violence sexuelle » est un « rouage essentiel de l'esclavage[70] ».

Sur ce plan, le texte montre une évolution de Médée. Au début, elle sait refuser la contrainte :

> Jason descend dans ma cabine. Il me veut. Je me refuse. C'est trop tôt. Je dois dormir. Je lui dis que le moment viendra. Il est plein de désir. Désemparé. Son érection. Je lui dis de me laisser dormir. C'est moi qui décide, moi qui agis[71].

Le verbe employé en tête de ce paragraphe, « descendre », permet de situer Médée dans la géographie du navire. Nous comprenons que sa cabine se situe en-dessous du lieu où se trouvait Jason juste avant d'aller trouver Médée, comme la cale où l'on entassait les esclaves.

Or, si l'on en croit Bell Hooks, le viol était une pratique courante dans les cales des caravelles, une façon de « dresser » les esclaves avant même leur arrivée en Amérique :

> Le viol était un mode de torture courant utilisé par les négriers pour soumettre les femmes noires récalcitrantes. Les négriers ont écrit dans leurs journaux de bord qu'ils étaient sadiques envers les Africainâ□□es à bord des bateaux négriers dans le but de les « faire plier » ou de les « dresser »[72].

Dans un premier temps, donc, Médée parvient à se soustraire à cette condition d'esclave. C'est après le meurtre de Pélias, alors que Médée et Jason ont trouvé refuge en Corinthe, que l'esclavage sexuel commence : « Il veut me voir danser. Alors je danse. Il veut que je me déshabille. Je me déshabille. Il veut que nous fassions l'amour avec une autre femme. J'accepte. Puis avec un autre homme. J'accepte aussi[73]. »

La répétition en anaphore du verbe de volition « vouloir », dont Jason est systématiquement le sujet, souligne les rapports de domination désormais établis par cette contrainte sexuelle. Jason apparaît comme le maître de Médée, à la manière des négriers et Médée la victime consentante des viols qu'elle subit, nouvelle inscription dans sa chair de la douleur éprouvée depuis son départ de Colchide. Il ne lui reste plus, pour se réapproprier son corps, que de cesser ces pratiques d'occidentalisation du corps et de modifier le regard qu'elle porte dessus.

4. UN CORPS SOIGNÉ ET DÉCOLONISÉ

Si Médée, dans un premier temps, grâce au recours aux fards et au défrisage, participe à la colonisation de son propre corps, la trajectoire qu'elle suit au long de son monologue est celle de la décolonisation : après nous avoir raconté comment elle s'est fait victime consentante de la conquête de son corps par Jason et Créon, elle nous livre à la fin de la pièce un vibrant plaidoyer décolonial.

4.1. Plaidoyer décolonial

Le deuxième mouvement se conclut en effet par un long discours dans lequel Médée revendique son altérité :

> Arrachez ces fleurs autour de mon cou ! Vous êtes mes ennemis devant l'éternité. Vous avez cru que la barbare allait courber l'échine et vous lécher l'anus ! J'ai tout accepté, pendant des années, des siècles, j'ai tout accepté, j'ai éclairci ma peau, lissé mes cheveux, lavé le khôl de mes yeux, les colliers de mon cou, brûlé mes scarifications, gratté mes tatouages, apprivoisé les accents de ma langue, mais vous n'avez pas compris qu'il y a des limites qu'on ne peut pas franchir, vous n'avez pas compris que votre opulence ne faisait pas de vous les maîtres, ni de moi la vassale, je ne suis pas votre hétaïre, je ne suis pas la femelle de vos coïts triangulaires […], je vous encule, je renie votre compassion, votre humanité, vos savoirs, vos protocoles, vos évangiles, je vous tue, je remets sur ma tête le voile de l'étrangère et redeviens Médée ! princesse, immortelle, descendante du soleil […][74].

Le public ne sait pas véritablement à qui s'adresse ce monologue : le « vous » n'est ici pas nommé, ce qui englobe *ipso facto* le lecteur et le spectateur. Il est ainsi complice de Créon et Jason et représentant des colons et esclavagistes.

En outre, le premier élément saillant dans ce monologue est l'importance accordée au corps comme preuve de la domination grecque. De façon méthodique, Médée reprend ici des termes et des éléments déjà employés, comme l'éclaircissement de la peau et le lissage des cheveux. Cette occidentalisation a entraîné une modification profonde de son corps et s'est faite dans la douleur : « j'ai […] brûlé mes scarifications, gratté mes

tatouages ». L'ancrage corporel de douleur psychologique mentionnée tout à l'heure a donc partie liée avec la colonisation. Quant au passé composé, il s'agit ici d'une nouveauté qui relègue ces tentatives d'occidentalisation dans un passé révolu. Désormais est venu le temps de la décolonisation de ce corps qu'elle ne reconnaît plus.

Médée le fait par un morceau de tissu qui évoque malicieusement le meurtre de Créüse : il s'agit du voile qu'elle souhaite « remet[tre] sur sa tête ». Le voile devient ainsi un instrument de décolonisation et c'est sans doute ainsi que l'on peut comprendre le meurtre de Créüse : c'est après sa rencontre que Jason réduit Médée au rang de simple esclave sexuelle et qu'il en fait une apatride. En tuant Créüse avec ce voile, Médée reprend le contrôle de son corps et de sa destinée et lutte ainsi contre l'impérialisme des Européens. Les vêtements et parures sont donc des auxiliaires de cette émancipation.

4.2. Le pouvoir des mots

Médée use d'un autre instrument d'émancipation : la parole. Après un retour sur la violence que, sous la coupe des Grecs, Médée a fait subir à son propre corps, viennent ses revendications. Elle emploie alors le présent et commence par revendiquer ce qu'elle n'est pas en évoquant, en creux, ce à quoi Jason et Créon ont voulu la réduire : « […] je ne suis pas votre hétaïre, je ne suis pas la femelle de vos coïts triangulaires[75] », la dernière proposition rappelant la scène de triolisme mentionnée auparavant.

Il y a donc là une évolution très nette du rapport de la magicienne aux mots : alors qu'ils lui servaient, en morcelant la description de son propre corps, à faire sien le regard des colons et à expier le meurtre de son frère, ils apparaissent ici comme les outils de son émancipation.

Le terme de « femelle » montre son refus d'une réduction au stade animal grâce à la structure négative, mais, et c'est là ce qui importe, non pour accéder à la simple humanité, mais rappeler son origine divine : « princesse, immortelle, descendante du soleil ». Or, ce rappel a été précédé du verbe « maudire » (« je vous maudis[76] »), qui montre que, grâce à cette ascendance, Médée est véritablement la seule à avoir, par sa parole, un pouvoir sur le destin *post-mortem* des uns et des autres. Les mots deviennent ainsi sa nouvelle arme et lui permettent de retourner la maltraitance.

Ainsi, la répétition de l'imprécation « je vous encule », renverse les rapports de

domination qui avaient cours lors de ses ébats avec Créon. Elle disait en effet : « Il [Créon] soulève mes jambes, entravant mes chevilles et m'encule. […] Créon enfonce sa queue dans mon cul […][77] ». En déclarant « je vous encule », Médée passe du statut d'objet sexuel à celui de sujet. Elle est celle qui fait (comme le montre la syntaxe de la phrase), mais également celle qui a assez confiance dans le pouvoir performatif des mots pour s'en contenter. Magicienne, il lui suffit d'une formule pour maudire ou sodomiser quelqu'un.

En effet, sur les soixante-douze verbes de parole, vingt-huit concernent Médée contre seulement neuf pour Jason et aucun pour Créon. Cette importance de la parole de la magicienne participe de sa préséance : elle s'oppose aux cris inarticulés de ses ennemis, qu'il s'agisse des filles de Pélias (« elles poussent de petits cris[78] »), de ses fils (« les enfants crient[79] » et « ils crient[80] ») ou de leur nourrice (« le cri de la nourrice fait écho[81] »). Les seules fois où Médée émet elle-même un cri, c'est au moment où elle fait l'amour pour la première fois avec Jason (encore la tournure soit impersonnelle : « le cri jaillit[82] ») et le moment où, par amour pour lui, elle quitte le sol natal : « Je crie – *Muori damnato, muori, muori, muori*[83] ! »). Ces deux passages se suivent et décrivent tous les deux des actions liées à l'ascendant de Jason sur Médée : le cri – dont Sophie Herr[84] a rappelé qu'il était du côté du « cru » si l'on reprend la terminologie de Lévi-Strauss – est donc le fait de ces Grecs qui prétendent incarner la civilisation, mais qui, en réalité, s'expriment comme des animaux. Parler devient alors, plus que jamais, une action essentielle pour Médée : affirmer sa place dans l'humanité, voire dans la divinité.

4.3. Une parole efficace et réparatrice

L'importance de la parole dans *Médée, poème enragé* ancre certes la pièce dans une dramaturgie de la parole efficace. En effet, il suffit que Médée dise « je vous maudis[85] », pour que la malédiction ait lieu. Ainsi peut-on comprendre l'errance *post-mortem* de Jason et de ses enfants lors de l'épilogue : « J'ai cueilli un rameau à un arbre. […] J'ai aperçu Jason qui marchait au loin sur le rivage, avec nos deux enfants[86] ». La mention du rameau évoque celui qu'Enée utilise comme sésame lors du chant VI de *l'Enéid*e et montre ainsi l'efficacité de la parole de Médée.

Ce pouvoir à rendre les mots réels serait selon Florence Fix une caractéristique de Médée dès les textes antiques : « Le discours de la magicienne peut s'incarner, modifier le réel, influer sur le visuel. […] L'éloquence, dans sa force de persuasion autant que dans ce qu'elle exprime de son désir de vengeance, est aussi inquiétante que l'usage de la magie[87] ». Toutefois, du fait que Médée est, chez Lemoine, le seul sujet parlant, cette équivalence entre l'éloquence et la magicienne est plus grande encore que chez Sénèque ou Euripide.

Cette efficacité de la seule parole de Médée transforme la Colchidienne en prêtresse de cette cérémonie qu'est le spectacle : sa parole, apte à expier, à pardonner et à condamner est celle d'une prêtresse qui donne l'absolution. Les adresses « mes amies[88] », qui parcourent la pièce, englobent alors l'ensemble du public en raison de la particularité du texte de théâtre, destiné à être dit et entendu, puisqu'elles sont, à l'oreille, épicènes : [mezami].

La cérémonie dont il est ici question repose sur le dogme de la « présence réelle » au cœur de l'eucharistie catholique : Lemoine, dans sa propre mise en scène, ne se contente pas de présenter Médée ; il l'incarne, au sens fort du texte. C'est la croyance en cette présence réelle qui permet à Médée de réparer ses plaies par des mots. Dès lors, la métaphore de la couture, qui revient du début à la fin de la pièce[89], fait de la magicienne la seule apte à ravauder les membres de son frère comme les siens propres. Tour à tour Seth et Isis, la magicienne convie le public à un spectacle qui est tout autant une cérémonie de réparation.

Le corps de Médée apparaît donc, dans la pièce de Lemoine, comme un corps ambigu. La fragmentation lexicale à laquelle le personnage soumet ses membres est moins une façon de rappeler la mort de son frère qu'une manière d'expier ce crime primordial, qui contient en lui tout l'avenir de Médée : la malédiction de Médée est qu'elle est prête à tuer ses proches pour plaire aux Occidentaux. Dès lors, les allusions au commerce triangulaire, subtiles mais certaines, en disent beaucoup sur le pouvoir que les Européens ont exercé sur les corps et les âmes de leurs esclaves.

L'objet de la pièce sera alors de faire entendre comment Médée trouve la voie de l'émancipation et de la réparation de son corps malmené. Celles-ci passent par les mots que prononce la magicienne à travers le corps de Lemoine, auteur et metteur en scène de la pièce. L'emploi de la forme épique – au sens de Szondi à la suite de Brecht – ne s'accompagne donc pas d'une perte définitive d'agentivité de Médée, mais est au contraire la condition nécessaire à cette prise de pouvoir que lui donne la performativité de sa parole. En outre, par la multiplicité des postes qu'il occupe, l'auteur se confond avec Médée, dont il n'est pas seulement un succédané, mais une incarnation scénique et mystique. Le recours à une forme monologale permet alors de rendre à Médée sa place et de l'instituer prêtresse de ces cérémonies que sont les représentations de *Médée, poème enragé*.

NOTES

[1] Jean-René Lemoine, *Médée, poème enragé,* Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2012.

[2] À ce titre, la forme du récit rétrospectif ne saurait être réduite ici à une allégeance de Lemoine au « drame moderne » de Peter Szondi, qui postulait déjà la prédominance du passé au détriment du présent (Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, Belval, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2006 [1965],) : l'auteur haïtien utilise cette forme pour en rendre Médée prisonnière, incapable d'agir dans le présent de la représentation.

[3] Etienne Balibar & Sandra Laugier, « Agency », p. 26, in Barbara Cassin, *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Seuil/Le Robert, 2004, p. 26-32.

[4] Florence Fix, *Médée, l'altérité consentie*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2010, coll. « Mythographies et société ».

[5] Il est l'auteur et l'acteur de la seule mise en scène répertoriée de cette pièce (pièce créée à la MC 93 le 3 mars 2014).

[6] Voir sur l'opposition entre « présenter » et « représenter » : Isabelle Élizéon, « Présenter au lieu de représenter. Une alternative à la question de l'incarnation sur scène ? », *Africultures*, 2015, n° 103-104, p. 272-277.

[7] Nous prenons ici le contrepied de Yannick Hoffert qui rend surtout compte de la douleur morale à l'œuvre dans le théâtre de Lemoine (« Une dramaturgie de la blessure. *Ecchymose* et *Face à la mère* de Jean-René Lemoine », in Nadève Ménard (dir.), *Écrits d'Haïti*, Paris, Karthala, coll. « Lettres du sud », 2011, p. 97-110.

[8] Jean-René Lemoine, *Médée, poème enragé, op. cit.*, p. 47.

[9] *Loc. cit.*

[10] *Médée, poème enragé* est organisé en trois mouvements, « Genèse », « Exode » et « Retour ».

[11] *Médée, poème enragé, op. cit.*, p. 22.

[12] *Ibid.*, p. 22

[13] *Ibid.*, p. 18.

[14] *Ibid.*, p. 47.

[15] Frantz Fanon, *Peau noire, maques blancs*, Paris, Seuil, 1952, p. 42.

[16] « Les hommes regardent les femmes. Les femmes se regardent elles-mêmes comme étant regardées », « *Men look at women. Women look at themselves beeing looked at.* », John Berger, *Ways of Seeing*, 1972, épisode 2/4, [en ligne] consulté le 8 avril 2024. https://pod.ac-normandie.fr/video/26581-john-berger-1972-ways-of-seeing-24-vostfr/ Notre traduction. Les analyses de John Berger, développées à propos de la peinture occidentale, peuvent être élargies à l'ensemble des arts de la représentation, cinéma, théâtre et littérature compris, comme le montre l'usage qu'en a fait Iris Brey dans son étude du « *male gaze* ».

[17] Nous reprenons ici la catégorie d'analyse de Laura Mulvey (Laura Mulvey, « Plaisir visuel et cinéma narratif » [1975], trad. Gabrielle Hardy, *Débordements*, 2012. [En ligne] http://debordements.fr/Plaisir-visuel-et-cinema-narratif [consulté le 10 avril 2024]), vulgarisée en France par Iris Brey (Iris Brey, *Le Regard féminin. Une révolution à l'écran*, Paris, Points, 2021, « Points Documents »).

[18] Iris Brey, *Le Regard féminin. Une révolution à l'écran,* Paris, Points, 2021, « Points Documents », p. 96.

[19] Les mots « sexe », « cul » et « vagin » sont présents, mais n'ont droit qu'à une apparition chacun.

[20] Voir Laura Mulvey « Dans un monde construit sur l'inégalité sexuelle, le plaisir de regarder a été divisé entre l'actif/masculin et le passif/féminin », Laura Mulvey, « Plaisir visuel et cinéma narratif », *op. cit.*

[21] Jean-René Lemoine, *Médée, poème enragé, op. cit.*, p. 24.

[22] *Ibid.*, p. 35.

[23] *Ibid.*, p. 51.

[24] *Loc. cit.*

[25] *Ibid.*, p. 24.

[26] *Ibid.*, p. 15-16.

[27] *Ibid.*, p. 24.

[28] *Ibid.*, p. 34-35.

[29] *Ibid.*, p. 20.

[30] *Ibid.*, p. 47.

[31] *Loc. cit.*

[32] *Ibid.*, p. 19.

[33] *Loc. cit.*

[34] *Ibid.*, p. 51.

[35] *Ibid.*, p. 13.

[36] *Ibid.*, p. 14.

[37] *Ibid.*, p. 18.

[38] Voir *supra* « 2.1. Le crime originel ».

[39] « Je reviens vers ceux que j'ai assassinés [...] pour coucher ma dépouille sur leurs corps disloqués », Jean-René Lemoine, *Médée, poème enragé, op. cit.,* p. 13.

[40] *Ibid.,* p. 23.

[41] *Ibid.*, p. 13.

[42] *Ibid*., p. 37.

[43] *Ibid.*, p. 15.

[44] *Loc. cit.*

[45] *Ibid.*, p. 42.

[46] *Ibid.*, p. 16.

[47] *Ibid.*, p. 23.

[48] Voir *supra* « 1.3. Un corps réceptacle ».

[49] Jean-René Lemoine, *Médée, poème enragé, op. cit.*, p. 15.

[50] *Ibid.,* p. 24.

[51] *Loc. cit.*

[52] *Ibid.*, p. 37.

[53] Florence Fix, *Médée, l'altérité consentie, op. cit.*, p. 23.

[54] Jean-René Lemoine, *Médée, poème enragé, op. cit.*, p. 13, 22 et 47.

[55] Gilles Boëtsch, « De la désirabilité de l'"Autre" à la hantise du métissage », p. 72, in

Blanchard Pascal, Bancel Nicolas, Boëtsch Gilles, Taraud Christelle et Thomas Dominic (dir.), *Sexe, race et colonies. La domination des corps du XV^e^ siècle à nos jours*, Paris, La Découverte, 2018, p. 66-89.

[56] *Ibid.,* p. 70.

[57] Jean-René Lemoine, *Médée, poème enragé, op. cit.*, p. 15-16.

[58] *Ibid.,* p. 21.

[59] *Ibid.*, p. 23.

[60] *Ibid.*, p. 24.

[61] *Ibid.*, p. 38.

[62] *Ibid.*, p. 40.

[63] *Ibid.*, p. 23 et 26.

[64] Pascal Blanchard, Nicolas Bancel, Gilles Boëtsch, Christelle Tharaud et Dominic Thomas, « Introduction. Sexe, race et colonies », p. 20, in Blanchard Pascal, Bancel Nicolas, Boëtsch Gilles, Taraud Christelle et Thomas Dominic (dir.), *Sexe, race et colonies. La domination des corps du XV^e^ siècle à nos jours*, Paris, La Découverte, 2018, p. 12-39.

[65] Jean-René Lemoine, *Médée, poème enragé, op. cit.*, p. 23.

[66] *Ibid.,* p. 23 et 26.

[67] *Ibid.*, p. 44.

[68] Juliette Smeralda, *Du cheveu défrisé au cheveu crépu. De la désentification à la revendication,* Paris, Anibwé, 2008 [2006], p. 115.

[69] Voir *supra* « 1.2. Un corps perçu comme fragmenté, symptôme d'un regard aliéné ».

[70] Arlette Gautier, « Possessions et érotisation violentes des femmes esclaves », p. 136, in Blanchard Pascal, Bancel Nicolas, Boëtsch Gilles, Taraud Christelle et Thomas Dominic (dir.), *Sexe, race et colonies. La domination des corps du XV^e^ siècle à nos jours*, Paris, La Découverte, 2018, p. 114-137.

[71] Jean-René Lemoine, *Médée, poème enragé, op. cit.*, p. 21.

[72] bell hooks, *Ne suis-je pas une femme ? Femmes noires et féminisme*, Paris, Cambourakis, 2015, coll. « Sorcières », p. 75-77. Traduction d'Olga Potot.

[73] Jean-René Lemoine, *Médée, poème enragé, op. cit.*, p. 34-35.

[74] *Ibid.*, p. 44-45.

[75] *Ibid.*, p. 44.

[76] *Loc. cit.*

[77] *Ibid.*, p. 35.

[78] *Ibid.,* p. 32.

[79] Ibid., p. 37.

[80] *Ibid.*, p. 42.

[81] *Loc. cit.*

[82] *Ibid.*, p. 24.

[83] *Ibid.*, p. 23.

[84] Sophie Herr, *Geste de la voix et théâtre du corps. Corps et expériences vocales à la croisée des pratiques artistiques du XX^e siècle à nos jours*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 23.

[85] Voir *supra.*

[86] Jean-René Lemoine, *Médée, poème enragé, op. cit.*, p. 55.

[87] Florence Fix, *Médée, l'altérité consentie, op. cit.*, p. 57-58.

[88] Jean-René Lemoine, *Médée, poème enragé, op. cit.*, p. 30 et 52.

[89] Voir « mes paupières à jamais cousues par les larmes » (*ibid.*, p. 14), « coudre la plaie de la mélancolie » et « le prix de mes sutures » (*ibid.*, p. 48).

BIBLIOGRAPHIE

Œuvre étudiée

LEMOINE, Jean-René, *Médée, poème enragé*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2013.

Ouvrages théoriques cités

BALIBAR, Etienne & LAUGIER, Sandra, « Agency », in Barbara Cassin (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Seuil-Le Robert, 2004, p. 26-32.

BERGER, John, *Ways of Seeing*, 1972, épisode 2/4, [en ligne] consulté le 8 avril 2024. https://pod.ac-normandie.fr/video/26581-john-berger-1972-ways-of-seeing-24-vostfr/

BLANCHARD, Pascal, BANCEL Nicolas, BOËTSCH Gilles, THARAUD Christelle et THOMAS, Dominic, « Introduction. Sexe, race et colonies », in Pascal Blanchard, Nicolas Bancel, Gilles Boëtsch, Christelle Tharaud et Dominic Thomas (dir.) *Sexe, race et colonies. La domination des corps du XV^e siècle à nos jours*, Paris, La Découverte, 2018, p. 12-39.

BOËTSCH, Gilles, « De la désirabilité de l'"Autre" à la hantise du métissage », in

Blanchard Pascal, Bancel Nicolas, Boëtsch Gilles, Taraud Christelle et Thomas Dominic (dir.), *Sexe, race et colonies. La domination des corps du XV^e^ siècle à nos jours*, Paris, La Découverte, 2018, p. 66-89.

BREY, Iris, *Le Regard féminin. Une révolution à l'écran*, Paris, Points, 2021, « Points Documents ».

CHALAYE, Sylvie, *Corps marron. Les poétiques de marronnage des dramaturgies afro-contemporaines*, Passages, 2018, coll. « Essais ».

ÉLIZÉON, Isabelle, « Présenter au lieu de représenter. Une alternative à la question de l'incarnation sur scène ? », *Africultures*, 2015, n° 103-104, p. 272-277.

FANON, Frantz, *Peau noire, maques blancs*, Paris, Seuil, 1952.

FIX, Florence, *Médée, l'altérité consentie*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « Mythographies et société », 2010, .

GAUTIER, Arlette, « Possessions et érotisation violentes des femmes esclaves », in Blanchard Pascal, Bancel Nicolas, Boëtsch Gilles, Taraud Christelle et Thomas Dominic (dir.), *Sexe, race et colonies. La domination des corps du XV^e^ siècle à nos jours*, Paris, La Découverte, 2018, p. 114-137.

HERR, Sophie, *Geste de la voix et théâtre du corps. Corps et expériences vocales à la croisée des pratiques artistiques du XX^e^ siècle à nos jours*, Paris, L'Harmattan, 2009.

HOFFERT, Yannick, « Une dramaturgie de la blessure. *Ecchymose* et *Face à la mère* de Jean-René Lemoine », in Nadève Ménard (dir.), *Écrits d'Haïti*, Lieu Karthala, coll. « Lettres du sud », 2011, p. 97-110.

hooks bell, *Ne suis-je pas une femme ? Femmes noires et féminisme*, traduction d'Olga Potot, Paris, Cambourakis, 2015 [1981], coll. « Sorcières ».

MULVEY, Laura, « Plaisir visuel et cinéma narratif » [1975], traduction de Gabrielle Hardy, *Débordements*, 2012. [En ligne] http://debordements.fr/Plaisir-visuel-et-cinema-narratif [consulté le 10 avril 2024]

RAGON, Pierre & SHARPLEY-WHITING Tracy, « L'iconographie sexuelle des "sauvages" et la passion exotique et érotique », in Blanchard Pascal, Bancel Nicolas, Boëtsch Gilles, Taraud Christelle et Thomas Dominic (dir.), *Sexe, race et colonies. La domination des corps du XV^e^ siècle à nos jours*, Paris, La Découverte, 2018.

SIMÉON-JONES, Kersuze, « Démences, psychoses et liberté psychique dans *Le Cri de l'oiseau rouge* », in *Écrits d'Haïti. Perspectives sur la littérature haïtienne contemporaine (1986-2006)*, in Nadève Ménard (dir.), Paris, Karthala, coll. « Lettres du sud » 2011.

SMERALDA, Juliette, *Du cheveu défrisé au cheveu crépu. De la désentification à la*

revendication, Paris, Anibwé, 2008 [2006].

SZONDI, Peter, *Théorie du drame moderne*, Belval, Circé, [1965], coll. « Penser le théâtre » ; 2006.

AUTRICE

Professeure de lettres modernes, **Julia Wahl** prépare un projet de formation recherche en études théâtrales. En attendant, elle est aussi rédactrice théâtre, littérature et cinéma aux magazines *Cult.news* et *Toute la culture*. Elle a également travaillé comme chargée de l'action culturelle et des relations publiques au Mouffetard-Théâtre des arts de la marionnette et au Tandem-Scène nationale d'Arras et Douai.