



HAL
open science

Faire rire de Médée au XVIIIe siècle : les métamorphoses parodiques du mythe

Isabelle Ligier-Degauque

► **To cite this version:**

Isabelle Ligier-Degauque. Faire rire de Médée au XVIIIe siècle : les métamorphoses parodiques du mythe. *Le Paon d'Héra : gazette interdisciplinaire thématique internationale = Hera's Peacock: an international thematic interdisciplinary journal*, 2010, Médée, 2/2 (6), pp.83-95. hal-03829524

HAL Id: hal-03829524

<https://hal.science/hal-03829524>

Submitted on 25 Oct 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Faire rire de Médée au XVIII^e siècle : les métamorphoses parodiques du mythe

Le geste stupéfiant de Médée frappe les imaginations et fascine aussi bien qu'il écœure les dramaturges du XVIII^e siècle. La magicienne de Colchide représente une aberration pour la Nature et se hisse par son geste au rang de « monstre », c'est-à-dire de prodige. Si l'épouse bafouée reçoit de la compassion, la mère criminelle, elle, reste le plus souvent étrangère aux dramaturges des Lumières, et certains auteurs vont s'efforcer de préparer le crime de Médée par des signes avant-coureurs. Restituer le cheminement des pensées de l'héroïne est un moyen d'atténuer, s'il se peut, l'abomination de son geste. Quant à l'infanticide, rares sont les auteurs qui s'aventurent à la fin du XVII^e siècle ou au XVIII^e siècle à le mettre directement en scène. L'allusif prévaut sur le monstrueux, par respect des bienséances. En outre, l'absence de sanction morale heurte le sens de la justice tout autant que le crime lui-même. Médée mérite-t-elle d'être punie? Comme le souligne Jacques Ricot dans son *Étude sur l'humain et l'inhumain*, le *scelus nefas* de Médée bafoue les lois divines et ne peut à ce titre être expié. Il relève des crimes irréparables dont le dommage « dépasse les individus et le groupe social concernés pour atteindre l'humain dans sa construction symbolique elle-même¹ ». Dans la tragédie de Longepierre (1694), encore jouée avec succès au XVIII^e siècle, Médée marque cette rupture en s'envolant à bord de son char, laissant Jason à ses douleurs terrestres, et Pellegrin imagine pareil dénouement pour son opéra *Médée et Jason* (1713), sur une musique de Salomon. Trois grandes questions se posent donc aux dramaturges désireux d'affronter le mythe de Médée : comment rendre psychologiquement explicable le geste de Médée sans qu'il perde de son horreur? En corollaire, comment dire ou représenter sur scène l'infanticide? Enfin, faut-il se conformer à l'amoralisme du mythe? Écho de la réception théâtrale au XVIII^e siècle, les parodies dramatiques vont accompagner les réécritures successives du mythe de Médée et transformer un monstre de théâtre en objet ludique.

1 Jacques Ricot, *Étude sur l'humain et l'inhumain*, Nantes, Pleins Feux, 1998, réimpr. 2004.

Expliquer le geste de Médée

Comment restituer le passage d'une réflexion affolée à la plus ferme résolution ? C'est à semblable question que Longepierre répond avec sa *Médée* donnée en février 1694 à la Comédie-Française. Régulièrement jouée au XVIII^e siècle, cette tragédie recueille les suffrages du public et permet à une actrice telle que Mlle Clairon² de se distinguer dans le rôle-titre. Le 23 octobre 1728, Biancolelli et Riccoboni proposent au public de la Comédie-Italienne une parodie au titre programmatique : *La Méchante Femme*³. Celle-ci coïncide avec la reprise, le 25 septembre 1728, de la *Médée* de Longepierre où triomphe Mlle Balicourt. Élève de Mlle Desmares et cousine des Quinault, la jeune actrice commence brillamment sa carrière à la Comédie-Française, en novembre 1727, dans le rôle-titre de *Rodogune, princesse des Parthes* de Corneille, et reçoit un accueil aussi enthousiaste du public l'année suivante pour son interprétation de Médée, ainsi que le rapporte au XIX^e siècle Lemazurier :

Ce qui atteste d'une manière incontestable le talent de Mlle Balicourt, c'est la résurrection de la Médée de Longepierre, jouée avec peu de succès le 13 février 1694, quoique Mad. Champmeslé se fût chargée du rôle principal. Depuis cette époque, cette tragédie était restée pendant trente-quatre ans dans un oubli profond : elle en fut tirée par Mlle Balicourt qui lui fit obtenir un succès prodigieux à sa première reprise donnée vers la fin de septembre 1728⁴.

Au crédit de Mlle Balicourt, on porte d'un avis unanime « *la beauté de sa voix, son intelligence, sa dignité naturelle* »⁵. En jouant à la Comédie-Italienne *La Méchante Femme*, Biancolelli et Riccoboni espèrent donc profiter du succès obtenu par cette comédienne talentueuse. Selon d'Origny, la parodie n'aurait pas été boudée :

2 Carle Vanloo immortalise d'ailleurs l'interprétation de M^{lle} Clairon dans un tableau commandé par une amie de la comédienne, la princesse Galitzine : ce portrait est devenu célèbre grâce au commentaire qu'en a fait Diderot dans le *Salon de 1759*. (*Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1762, 1763*, Paris, Hermann, 1984, p.91-92). Voir à ce sujet Delphine Vieillard, « Introduction au mythe de Médée chez Diderot : une réflexion politique, morale et esthétique », *Le Paon d'Héra/Hera's Peacock* n°5, p.123-128.

3 Pour l'édition (entre autres) de cette pièce, voir *Un Monstre au théâtre : réécritures parodiques du mythe de Médée au XVIII^e siècle*, dir. Isabelle Degauque, Montpellier, Espaces 34, 2008.

4 Lemazurier, *Galerie historique des acteurs du théâtre français depuis 1600 jusqu'à nos jours*, Paris, Chaumerot, 1810, vol. II, p. 12-13.

5 *Histoire et recueil des Lazzis*, édition critique de Judith Curtis et David Trott, SVEC vol. 338, Oxford, Voltaire Foundation, 1996, p. 9. Dix ans après ce triomphe, l'actrice prend sa retraite, laissant la place à Mlle Dumesnil, et décède le 4 août 1743.

Le 23, *La Comédie de Village* et *La Méchante Femme* remplirent assez agréablement une partie du spectacle. La première de ces pièces est une espèce de prologue, et la seconde est la parodie de Médée, tragédie de Longepierre⁶.

Malgré des propos flatteurs, le marquis d'Argenson évoque l'accueil très réservé de *La Méchante Femme* :

On ne saurait mieux suivre cette histoire fabuleuse et les tragédies qui en traitent que cela est fait dans cette parodie ; on adoucit même les événements pour y jeter plus de raison et d'équité ; les enfants ne sont point massacrés, on prête des caractères de balourdise à Créon et à Jason pour rendre les incidents plus probables ; enfin les vers ne sont pas mal faits et sont des meilleurs du sieur Dominique. La pièce n'eut cependant pas de succès et ne s'est pas rejouée ni ne se rejouera jamais⁷.

De leur modèle, Biancolelli et Riccoboni retiennent monologues et tirades qui trahissent les atermoiements de Médée. Comme l'écrit Emmanuel Minel, « *l'originalité de Longepierre est de différer à la fois l'acte et la décision, et non seulement d'une scène à l'autre (comme l'avait déjà fait Thomas Corneille), mais d'un acte à l'autre*⁸ ». Étonnée de sa propre violence, l'héroïne hésite à lui donner libre cours et les auteurs de *La Méchante Femme* vont alors s'amuser de ses revirements : prenant pour cible, à la scène 5, l'entretien entre Médée et Rhodope (II, 2), les deux parodistes imitent le mécanisme psychologique qui pousse l'épouse ulcérée à soigner sa vengeance. En effet, la peinture des amours de Zonzon (double parodique de Jason) et de Céruse (Créüse) par l'indélicate confidente, Marotte, provoque la colère d'Asmodée (Médée) :

Ah! Madame, il soupire aux pieds de sa maîtresse,
Il lui baise les mains, lui fait mainte caresse,
Lui jure à ses genoux une éternelle ardeur,
L'appelle tendrement sa mignonne, son cœur,
Et lui dit qu'il l'adore autant qu'il vous déteste.
Je l'ai vu⁹...
asmodée
C'est assez, ne me dis pas le reste ;

6 D'Origny, *Annales du Théâtre-Italien*, Paris, 1788, t. I, p. 103, « octobre 1728 ».

7 D'Argenson, *Notices sur les œuvres de théâtre*, éd. par Henri Lagrave, Genève, Institut et Musée Voltaire, SVEC, vol. XLIII, 1966, p.743.

8 E. Minel (éd.), *Médée* de Longepierre, Champion, 2000, p. 51.

9 Rhodope (II, 2, v. 353-354) : « *Ah! Madame, il soupire aux pieds de la princesse,/Et n'est plus occupé que du feu qui le presse* ».

Ce récit ne ferait qu'irriter mon courroux.

En développant le texte-cible, Biancolelli et Riccoboni soulignent l'effet funeste de la franchise de Rhodope, puis s'attardent sur la palinodie, ici comique, de l'héroïne :

Tu fais le petit-maître, ingrat ! perfide époux...
C'en est fait, tu mourras... Quelle crainte m'arrête¹⁰ ?
Aux crimes les plus noirs, moi qui fus toujours prête,
Je crains de prononcer l'arrêt de son trépas !
Qu'il meure... je le veux.
marotte, d'un ton railleur
Non, il ne mourra pas.
Je ne vous connais plus : qui vous rend si craintive ?
asmodée
Oui, je l'ai résolu, qu'il meure... non... qu'il vive.
marotte
Dame, accordez-vous donc.
asmodée
Mais qu'il vive pour moi.

Biancolelli et Riccoboni n'empruntent à la tirade originale de Médée que la condamnation à mort (« *Ah! qu'il meure...[...]* ») et le contrordre (« [...] *Non, il ne mourra pas* »)¹¹ pour les juxtaposer de façon abrupte, et faire de l'intervention de Marotte la chute comique d'une citation de la tragédie que les spectateurs pouvaient reconnaître. Après avoir renoncé à punir Jason, la Médée de Longepierre tente de se convertir à la clémence¹², de même qu'Asmodée essaie ici de pardonner au volage : les points de suspension qui traduisent par convention l'hésitation sont sans doute inspirés de la rhétorique de Longepierre, qui n'exprime pas directement les élans d'affection de son héroïne mais les désigne ainsi en creux¹³.

À la scène 8 de *La Méchante Femme*, Biancolelli et Riccoboni s'amuse à un nouveau changement intempestif d'humeur et exploitent l'image

10 Médée (II, 2, v. 355-356) : « *Ton sang va me venger, lâche et perfide époux ! Tu mourras... Quelle horreur vient glacer mon courroux ?* ».

11 Médée (v. 361-364) : « *Ah! qu'il meure... Où m'emporte une jalouse rage ? / Qu'il meure ! ce héros, ton amour, ton ouvrage ; / Le fruit de tant de soins, de périls, d'attentats, / L'objet de tant de vœux... Non, il ne mourra pas* » (nous soulignons les emprunts).

12 Médée (v. 366-368) : « *Qu'il vive, et, s'il se peut, qu'il vive pour Médée ; / Ou, si de mon bonheur le destin est jaloux, / Qu'il vive, s'il le faut, pour d'autres que pour nous* ».

13 E. Minel, *op. cit.*, p. 48 : « *Et c'est une autre caractéristique rhétorique de la Médée de Longepierre que le fréquent usage de la suspension. Le discours dominant étant celui de la violence et de la vengeance, la pitié, la tendresse et les retours de sensibilité en général ne sont souvent pas exprimés directement, mais à travers une suspension du discours, suivie d'un commentaire de cette suspension, qui sert d'appui à un nouveau discours de menace et d'auto-exhortation à la vengeance* ».

archétypale d'une Médée hypocrite. Afin de retenir Zonzon, Asmodée prend les accents de la tendresse :

Je me jette à tes pieds, que mon état te touche¹⁴.
Un mot, mon cher, un mot de ta petite bouche
Peut redonner la paix, et le calme à mon cœur.
Verras-tu d'un œil sec mes larmes, ma douleur ?

Chez Longepierre, l'adoption d'une attitude suppliante vise à suspendre l'ordre d'exil : « *Au nom des tendres fruits d'un hymen malheureux ; / Si tes fils te sont chers, ne trahis point leur mère* » (v. 568-569), vers auxquels font écho ces cinq vers d'Asmodée :

Au nom de notre hymen, et de nos chers enfants,
Ces gages de mes feux, ces petits innocents,
Dont tu peux à bon droit être sûr d'être père¹⁵,
Puisqu'on voit dans leurs traits l'image qui m'est chère,
Sois sensible à mes cris, à mes mortels chagrins.

À l'exemple de l'héroïne tragique, la mère ne considère pas ici « *ces petits innocents* » pour eux-mêmes mais comme un lien qui l'unit à Zonzon : ce n'est d'ailleurs pas à deux fils qu'elle doit renoncer mais à « *quatre enfants* », selon la didascalie liminaire. Pourtant, l'insistance avec laquelle son époux revendique leur garde la fait fléchir soudainement :

asmodée
Vous voulez donc garder ce fruit de nos amours ?
Hé bien, jouissez-en, possédez-les toujours¹⁶.
Puisse, mon cher Zonzon, la tendresse de père
Vous faire quelquefois souvenir de leur mère¹⁷ !
De l'amour paternel, ressentez les effets,
Songez, en les voyant, que vous les avez faits.
zonzon
S'ils ne sont pas à moi, tout du moins je m'en flatte ;
Pour l'assurer, la chose est un peu délicate.
Mais enfin je le crois, suffit, n'en parlons plus.
Au reste, franchement, vous me voyez confus,
Votre soumission me ravit, et m'enchanté.
Cette docilité surpasse mon attente.

14 *Médée* (II, 5, v. 565) : « *Vois Médée à tes pieds gémir, verser des larmes* ».

15 *Médée* (II, 5, v. 570-571) : « *Dans ces portraits vivants on reconnaît leur père./Prends pitié, non de moi, mais de ces innocents* ».

16 Reprise du vers 792 (III, 3).

17 *Médée* (III, 3, v. 801-802) : « *Enfin, qu'en les voyant, la tendresse de père/Vous fasse quelquefois souvenir de leur mère* ».

Biancolelli et Riccoboni transforment les deux grands entretiens de Médée et de Jason (II, 5 et III, 3) en une seule scène. Chez Longepierre, après avoir réclamé ses enfants (II, 5), Asmodée feint certes la résignation (III, 3), mais l'auteur tragique insère entre les deux scènes un monologue où l'épouse bafouée jure de se venger (II, 6), une longue discussion entre Jason et sa nouvelle amante, qui craint d'être un jour délaissée (III, 1), et une courte scène (III, 2) où Jason confie à Iphite ses remords et son trouble. En supprimant ces étapes intermédiaires, les parodistes italiens créent ainsi un effet de rupture brutale entre les deux répliques d'Asmodée pour souligner son inconséquence. Le personnage de Jason n'échappe pas à la critique : derrière la facilité avec laquelle Zonzon accepte le revirement de sa femme, c'est bien la crédulité du double tragique qui est moquée.

Corriger l'infanticide ou accentuer l'horreur

Par souci d'efficacité comique, Biancolelli et Riccoboni ne peuvent s'embarasser des subtilités psychologiques de la tragédie de Longepierre, qui cherche à humaniser Médée en restituant son dialogue intérieur : de l'expression véhémement du dépit amoureux jusqu'au franchissement déterminé de l'interdit. Ce cheminement devient prétexte, dans *La Méchante Femme*, à relever les invraisemblances psychologiques dont les parodistes font leur arme comique la plus sûre. Quant à l'infanticide, il est le plus souvent corrigé par des plaisanteries en forme d'exutoire, à l'exception de *La Femme jalouse* de Valois d'Orville qui choisit la surenchère¹⁸.

Après l'empoisonnement de Céruse par un « *manteau de lit* »¹⁹, Biancolelli et Riccoboni s'attaquent à la dernière confrontation des époux, à la scène 18 de *La Méchante Femme* :

zonzon
 Tu me railles encor, tu te moques de moi²⁰...
 Mais où sont mes enfants ?
 asmodée
 Ne t'en mets point en peine ;
 Ils sont en pension.

18 Sur le traitement parodique de la mort, voir Isabelle Degauque, *Les Tragédies de Voltaire au regard de leurs parodies dramatiques, d'Édipe (1718) à Tancrède (1760)*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 337-365.

19 *Manteau de lit* : robe de chambre. *La Méchante Femme*, sc. XVII : « CÉRUSE : Depuis que j'ai sur moi ce casaquin funeste, / Donnée par votre femme en ses transports jaloux, / Je suis en feu, je brûle. / ZONZON : Et que ne l'ôtez-vous ? ».

20 Jason (V, 4, v. 1293) : « *Quoi ! La barbare encore et m'insulte et m'outrage !* ».

zonzon
 Ah! du moins, inhumaine,
 Tu devrais par quelqu'un me le faire savoir.
 asmodée
 J'ai plus de droits sur eux que tu n'en crois avoir.

Les parodistes italiens dédramatisent doublement le geste monstrueux de Médée : l'infanticide est remplacé par une mesure bénigne (la mise en pension), mais surtout, la révélation a perdu son éclat²¹ dans la mesure où elle est préparée par la question de Zonzon. L'aveu d'Asmodée n'est donc plus l'affirmation radicale de sa volonté, mais un simple arrangement pour entériner le divorce. De plus, l'anticipation du sort des enfants crée un lien de complicité avec le public des Italiens, familier du mythe, et qui attend la réponse comique imaginée par Biancolelli et Riccoboni à l'infanticide. Enfin, les parodistes font moins porter le chagrin de Zonzon sur la perte subie que sur l'infraction à la bienséance dramatique, et enchérissent sur la disparition filiale par l'insinuation du cocuage, alors que la Médée de Longepierre réaffirmait le lien de sang²².

Plus d'un an avant *La Méchante Femme*, Biancolelli et Riccoboni, en collaboration avec Romagnesi, avait imaginé pareils procédés de dédramatisation. À l'occasion de la reprise en mai 1727, sur la scène de l'Académie royale de musique, de *Médée et Jason* de Pellegrin et Salomon (créé en 1713), ils donnent au Théâtre-Italien le 18 mai 1727 une parodie qui ne change ni le titre ni l'onomastique de l'opéra²³. À la dernière scène, Jason interroge Médée sur ce que sont devenus leurs enfants, et se voit répondre : « *Va, va, ne t'en embarrasse pas ; ils n'étaient point à toi.*²⁴ »

Une version remaniée de la parodie italienne est donnée le 13 décembre 1736, à l'occasion de la reprise de *Médée et Jason* le 22 novembre 1736. Attribuée au seul Carolet²⁵, elle aurait été, selon Gueullette (avocat et ami des Italiens), « *raccommodée par Romagnesi, qui y remit beaucoup de couplets de la première parodie* »²⁶. Si la première parodie de 1727 éludait

21 Longepierre, *Médée* (V, 4, v. 1297-1301) : « MÉDÉE. *Oui, Jason, à Créüse il faut quelque victime ;/Et mon sang répandu doit effacer le crime./Sois content. J'ai versé le plus pur de ce sang./*JASON. *Comment?/*MÉDÉE. *À tes deux fils j'ai su percer le flanc./Regarde ce poignard et cette main sanglante ;/C'est de mon sang, du tien qu'elle est teinte et fumante ».*

22 *Médée* (V, 4, v. 1314) : « *Ils étaient nés de toi, demandes-tu leurs crimes? »*

23 Pour l'édition du livret de *Médée et Jason* et cette de ses trois parodies, voir *Un Monstre au théâtre, op. cit.*

24 Médée (V, 10) : « *Du sang de tes enfants, ce poignard fume encore,/Tu peux le plonger dans le tien ».*

25 Claude et François Parfaict et Godin d'Abguerbe, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Paris, Rozet, 1767-1770, rééd. Genève, Slatkine, 1967, t. III, p. 370. Et : marquis d'Argenson, *op. cit.*, p.744.

26 Thomas-Simon Gueullette, *Notes et souvenirs sur le Théâtre Italien au XVIII^e*, éd. J.-E. Gueullette, Genève, Droz, 1938, p. 123.

les détails sanglants du mythe de Médée, celle de Carolet et Romagnesi les accentue. Ainsi, dans la scène finale, sur l'air « *Tes beaux yeux, ma Nicole* », Médée annonce à Jason qu'elle a fait « *grill[er] jusqu'aux os/ Cette beauté si rare/ Qui troublait [son] repos* ». Contrairement au Jason de la parodie de 1727, le héros n'anticipe pas la dernière confidence de Médée :

Eh que diable peux-tu avoir fait de pis que de rôtir une maîtresse pour qui j'aurais noyé vingt femmes comme toi ?

médée

AIR : Voulant faire un voyage

J'ai sans miséricorde.

Poignardé mes enfants.

jason

Tu mérites la corde,

Les pauvres innocents !

Ce coup-là m'assassine ;

Oui, c'est t'en prendre à moi.

médée

Que rien ne te chagrine,

Ils n'étaient pas de toi.

jason

La carogne²⁷ ! en voilà bien d'une autre.

Romagnesi s'appuie certes, avec Carolet, sur une première version parodique de l'opéra de Pellegrin et Salomon pour en reprendre ici l'aveu du cocuage, mais propose davantage qu'un simple décalque grâce à l'inventaire ludique du trépas sous ses diverses formes : l'immolation, la noyade, le coup de poignard et la pendaison.

Valois d'Orville va plus loin encore avec sa parodie-pantomime de *Médée et Jason*, intitulée *La Femme jalouse, ou le Mauvais Ménage*, et donnée au théâtre du Nouveau Spectacle Pantomime à la Foire Saint-Germain en mars 1749. L'intrigue originale est fortement condensée : un rôtiisseur (double parodique de Jason) est épris d'Agnès (Créüse) et s'apprête à l'épouser, malgré le remords d'abandonner sa première femme : une harengère²⁸ versée dans la magie noire. Apprenant ce

27 Carogne : « terme injurieux, qui se dit entre les femmes de basse condition, pour se reprocher leur mauvaise vie, leurs ordures, leur puanteur » (Furetière, *Dictionnaire universel*, La Haye et Rotterdam, chez Arnout et Reinier Leers, 1690).

28 Harengère : « femme qui vend du hareng, de la morue, du saumon et autres salines. On appelle figurément et par ressemblance toutes les femmes rustiques fortes en gueule, qui disent des paroles, ou qui font des actions sales et insolentes, que ce sont des harengères, qu'elles disent des injures de harengères, parce que ces sortes de femmes sont grossières et insolentes », (*Dictionnaire de Furetière*).

projet nuptial, l'épouse abandonnée cherche d'abord à « *accabler [sa rivale] des plus dangereuses menaces pour avoir prêté l'oreille aux fleurettes de son mari* » (sc. IV), puis à reconquérir le cœur du rôtiiseur (sc. VII). En désespoir de cause, elle décide de se venger : elle tue ses propres enfants, met le feu à la maison du père d'Agnès, Pierrot, et le rend fou (sc. X-XI). À la différence du livret de Pellegrin, Valois d'Orville imagine l'emprisonnement d'Agnès dans une souricière et sa libération par le rôtiiseur (sc. IV et VI), et ne la fait pas périr dans l'incendie. Dans la dernière scène, « *une troupe de ramoneurs et de pompiers, après avoir éteint le feu de la maison de Pierrot, se joignent aux habitants du lieu et forment un divertissement bouffon qui termine la pantomime* ».

Si Pellegrin ne donne pas à voir le sacrifice des enfants et le désigne par simple métonymie : « *Médée laisse tomber le poignard aux pieds de Jason*²⁹ », Valois le met en scène en jouant avec les stéréotypes attachés au personnage de la sorcière. Il prépare l'infanticide, dès la scène IV, en détournant le changement spectaculaire de décor de l'acte II, grâce auquel Médée espère effrayer Créüse : au lieu du « *lieu affreux, où les plus grands crimes de Médée sont exprimés*³⁰ », Valois imagine « *d'un côté une apothicairerie garnie de fioles pleines de poison, et de l'autre une cuisine dont un brasier ardent consume des corps entiers que la harengère y fait jeter au lieu de bûches* ». Le sort funeste qui attend les enfants de la harengère trouve confirmation à la scène X :

Charmé du départ où sa femme se prépare, le rôtiiseur lui présente ses enfants qui, après les avoir embrassés, danse autour d'eux. La harengère les reconduit elle-même au logis de Pierrot, mais sitôt qu'ils y sont entrés, on voit leurs membres disloqués sauter par les fenêtres et le feu prend à la cheminée de la maison.

Chez Valois, la dédramatisation de la mort passe donc par une emphase de l'atrocité, que l'on pourrait qualifier du terme anachronique de grand-guignol, en empruntant l'expression à un certain théâtre pratiqué au XIX^e siècle³¹. Plutôt que de chercher à estomper l'infanticide, il l'accentue jusqu'au morbide avec le spectacle final du démembrement des corps. Toutefois, si *La Femme jalouse* se distingue des autres parodies de *Médée et Jason* par son mélange de divertissement et de relecture macabre du mythe, elle les rejoint dans l'absence de sanction finale :

29 Pellegrin, *Médée et Jason*, acte V, sc. 10 et dernière.

30 *ibid.*, acte II, sc. 2.

31 *Le Grand-Guignol. Le Théâtre des peurs de la Belle Époque*, Paris, éd. Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1995, introduction d'Agnès Pierron, p. II : « [l'expression « grand-guignolesque »] signifie sanguinolent à l'excès, au point d'atteindre au grotesque et, par contrecoup, au comique ».

Médée s'envole loin de la justice humaine, quel que soit le véhicule imaginé.

Conserver l'amoralisme du mythe

Dans l'avant-dernière scène de la tragédie de Longepierre, « *Médée monte dans un char traîné par des dragons* », didascalie sensiblement identique chez Pellegrin et Salomon : Médée arrive dans la dernière scène sur « *un char tiré par des dragons volants* » et « *s'enfuit sur son char volant* » après avoir jeté le poignard ensanglanté aux pieds de Jason. Un tel recours à la magie semble avoir stimulé la fantaisie de Biancolelli, Riccoboni et Romagnesi qui proposent un pareil dénouement dans *La Méchante Femme* (1728) et la parodie *Médée et Jason* (1727). La proximité spectaculaire de la tragédie de Longepierre et de l'opéra de Pellegrin et Salomon favorisent bien sûr le choix d'une même machinerie. Ainsi, dans *La Méchante Femme* donnée en octobre 1728, Asmodée se présente « *dans une chaise de poste³², un diable lui sert de postillon³³* », tandis que dans la parodie italienne de l'opéra jouée en mai 1727, « *Médée paraît dans les airs dans un petit phaéton³⁴ tiré par deux chien ; un petit diable lui sert de cocher* ». De plus, les parodistes italiens suivent tant l'exemple de Longepierre que celui de Pellegrin pour dresser le portrait d'un Jason défait, et exploitent le fonds misogynne du théâtre comique en plaçant sa femme dans une position surplombante. Ainsi, *La Méchante Femme* s'achève par l'envol de la magicienne, qui enjoint Jason de « *lev[er] encore jusqu'à [elle] [s]es yeux baignés de larmes³⁵* » et lui interdit toutes représailles :

zonzon

Que je suis malheureux ! ah ! quelle perfidie !
Je voudrais me tuer, j'en aurais presque envie,
Mais je n'en ferai rien, je l'ai bien résolu,
Ma maîtresse en mourant me l'a trop défendu.

Chez Longepierre, après avoir blasphémé contre « *le Ciel [qui] offre un asile à [l']impiété* » de Médée³⁶, Jason se donne la mort, et la tragédie

32 *Chaise de poste* : véhicule léger à deux roues, tiré par un cheval placé entre les brancards, et chargé de transporter rapidement le courrier (d'après Joseph Jobé, *Au temps des cochers*, Lausanne, Edita-Lazarus, 1976).

33 *Postillon* : « *palefrenier, ou valet du cocher, qui monte sur le premier cheval d'un attelage, quand il y a six ou huit chevaux* », (Furetière).

34 *Phaéton* : petite voiture à quatre places, découverte et très haute sur roues, qui tire son nom du fils du Soleil (incapable de dominer les chevaux de son char, Phaéton mit le feu à la terre, et dut être foudroyé par son père pour arrêter l'embrasement). Ce véhicule fut construit en un grand nombre de modèles à la fin du XVIII^e siècle.

35 Reprise du vers 1338 (V, 4).

36 Longepierre, *Médée*, acte V, sc. 5, v. 1352.

s'achève sur la déploration d'Iphite : « *Ah! Seigneur... Il n'est plus. Quels horribles malheurs, / Ô trop funeste amour, produisent tes fureurs*³⁷. » Biancolelli et Riccoboni, obéissant aux contraintes du genre parodique, ne pouvaient laisser Zonzon se suicider, et rappellent alors la promesse faite à Céruse pour conclure *La Méchante Femme* sur une énième pique contre la pusillanimité du héros.

De même, en 1727, Biancolelli, Riccoboni et Romagnesi concluent leur parodie *Médée et Jason* en raillant le geste dérisoire du héros après avoir découvert que ses enfants n'étaient pas les siens :

jason

Ah! ventrebleu, je suis au désespoir, tu ne mourras que de ma main.

AIR : On vous en ratisse

C'en est trop, vieille guenon,

De ta noire trahison,

Il faut que je te punisse.

médée

Voyez comme il m'atteindra,

On vous en ratisse, [tisse, tisse,]

On vous en ratissera³⁸.

Le char de Médée se perd dans les nues.

jason

Ma carabine, que je la tire au vol!

Quant à Carolet et Romagnesi, on observe qu'ils restent au plus près des didascalies finales de l'opéra de Pellegrin et Salomon : alors qu'à la scène 23, « *le feu prend au palais de Créon* », « *Médée paraît dans un char et arrête Jason* » et, à la dernière scène, « *Médée est enlevée par ses dragons* ». Dans leur travail de remaniement de la parodie italienne de 1727, ils substituent à l'air « *On vous en ratisse* » le vaudeville « *Adieu paniers, vendanges sont faites* » pour les adieux narquois de Médée, et développent les regrets de Jason sous la forme d'une interpellation directe du public, selon la coutume fréquente des théâtres de la Foire :

médée

AIR : Adieu paniers, vendanges sont faites

37 *ibid.*, v. 1359-1360.

38 Claude Duneton attribue à Pannard cet air qui compte parmi les plus connus du XVIII^e siècle : « *Cette chanson est construite sur une expression qu'elle a contribué à propager : ratisser voulait dire "racler", on ratisait des navets – le sens ironique est : "N'ayez crainte, on vous en prépare", ou encore : "Compte là-dessus et bois de l'eau!"* », (*Histoire de la chanson française des origines à 1860*, Le Seuil, 1998, t. I, p. 703).

Pleure ici ta chère brunette,
 Et pour jamais rompons nos fers ;
 Pour moi je regagne les airs,
 Adieu Jason, ma besogne est faite.
 Allons, fouette, cocher.
 Médée est enlevée par ses dragons.
 Jason, seul, au parterre
 AIR : Du Cap de Bonne-Espérance
*Est-il rien de comparable,
 Au sort du pauvre Jason ?
 Ce héros que tout accable,
 N'a ni femme, ni maison.
 Charitable compagnie,
 Venez souvent, je vous prie,
 Prendre au bureau des billets,
 Pour relever ce palais.*

Le dénouement le plus original revient à Valois d'Orville qui délaisse le char tiré par des dragons, à l'imitation de l'opéra, et lui préfère à la scène XII de *La Femme jalouse* (1749) « une manne d'enfant³⁹, soutenue par un hibou monstrueux qui traverse les airs ». La parodie-pantomime suggère alors un jeu de scène scatologique : « pour achever d'affliger son mari, elle l'inonde de façon qu'il en tombe évanoui ». À la scène XIII, « Agnès, une bouteille de vinaigre à la main, vient secourir son prétendu ». La « manne d'enfant », tout comme la baguette, l'alambic ou la souricière, sont donc minutieusement choisis par Valois pour soutenir le comique du jeu muet et apporter leur charge symbolique à un univers placé sous le signe de la magie la plus débridée. Comme le souligne Pauline Beaucé, « dernière pantomime de Valois d'Orville, à notre connaissance, *La Femme jalouse se présente donc sous un jour paradoxal : si le parodiste fonde sa pièce sur une transposition dégradante de l'opéra, le livret de Pellegrin devient toutefois un prétexte au divertissement et au développement d'un spectacle burlesque. À l'absence de parole correspond un jeu de scène particulier et des effets visuels spectaculaires. Si, selon Baudelaire "la pantomime [...] c'est l'élément comique pur, dégagé et concentré"*⁴⁰, pour Valois elle semble être aussi un spectacle où tout peut être représenté tant que prime l'amusement⁴¹. »

En marge par nature de la production dramatique officielle, les parodies italiennes et foraines représentent aujourd'hui un instrument privilégié

39 *Manne d'enfant* : « long panier d'osier, en forme de berceau, avec une anse à chaque côté, et quatre pieds dessous, où l'on met coucher les enfants au maillot », (Académie, 1762).

40 Charles Baudelaire, *L'Essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, in *Cœuvres Complètes II*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1985, p. 540.

41 *Un Monstre au théâtre*, op. cit., notice de *La Femme Jalouse* par Pauline Beaucé.

pour mesurer les mutations du mythe de Médée au siècle des Lumières. Biancolelli, Riccoboni, Romagnesi, Carolet ou Valois d'Orville, tous se montrent sensibles aux tentatives pour expliquer le geste monstrueux de Médée et le représenter sur scène, ou seulement le désigner. Or l'exemple de la tragédie de Clément⁴², immédiatement tombée, illustre combien l'effort pour atténuer la monstruosité de l'héroïne a pu parfois entraîner l'incompréhension. Donnée le 20 février 1779 dans la Salle des Machines des Tuileries, cette version de Médée ne retient du mythe antique que la figure de l'amoureuse, poussée au crime par la douleur de l'abandon. Le portrait nuancé et sensible de sa Médée entre alors en contradiction avec la résolution à tuer ses enfants et le langage atroce qu'elle tient. Lors de la première, la sanction du public est sans appel : au lieu de provoquer terreur et pâmoison, le geste abominable de Médée soulève les rires de l'assistance. Dans sa *Correspondance littéraire*, Grimm explique ainsi une telle hilarité : « toute atrocité à laquelle il est impossible de croire, ne paraît plus qu'une farce risible ». Rire bien involontaire dans le cas malheureux de Clément (*Médée*, 1779), rire volontaire et insolent, lorsqu'il s'agit des parodies écrites pour la Comédie-Italienne ou les théâtres de la Foire. Les stratégies de dédramatisation, attendues d'un genre théâtral qui vise avant tout à divertir les spectateurs, ne doivent donc pas nous faire croire à une réception superficielle des essais d'un Longepierre ou d'un Pellegrin. Ainsi, la parodie italienne d'octobre 1728 met l'accent sur le goût de l'auto-analyse de la Médée de Longepierre, alors que la parodie-pantomime de Valois d'Orville révèle, chez Pellegrin, l'embarras à montrer sans détour l'infanticide et prend le parti de l'exagération macabre. En définitive, la parodie dramatique est tout autant une critique amusée qu'un hommage rendu à des auteurs qui ont voulu accommoder le mythe de Médée aux attentes de leurs contemporains.

ISABELLE DEGAUQUE
UNIVERSITÉ DE NANTES,
CENTRE D'ÉTUDES DES THÉÂTRES DE LA FOIRE

42 Jean-Marie-Bernard Clément, *Médée*, Paris, Moutard, 1779.

