



HAL
open science

L'Orient désorienté : la troupe Sangaku et la création de la Médée de Sénèque sous forme de nō en langue française

Maxime Pierre

► To cite this version:

Maxime Pierre. L'Orient désorienté : la troupe Sangaku et la création de la Médée de Sénèque sous forme de nō en langue française. Presses Universitaires de France-Comté. Corinthe et ses ailleurs: Voyages de Médée au théâtre, d'Euripide au contemporain, , pp.117-143, 2025, Institut des sciences et techniques de l'Antiquité (ISTA), 978-2-38549-193-2. <hal-05431651>

HAL Id: hal-05431651

<https://hal.science/hal-05431651v1>

Submitted on 28 Dec 2025

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.



HAL Authorization

L'ORIENT Désorienté : LA TROUPE SANGAKU ET LA CRÉATION DE LA *MÉDÉE* DE SÉNÈQUE SOUS FORME DE *NŌ* EN LANGUE FRANÇAISE

Maxime PIERRE
Université Paris Cité, CERILAC, Paris, France
maxime.pierre@u-paris.fr

Malgré l'amélioration de nos connaissances concernant la performance des spectacles antiques, nous avons essentiellement perdu les costumes, les masques, les musiques, les danses et les rituels de la tragédie et les rares témoignages textuels sont indirects et incomplets¹. Les tentatives de reconstruction du spectacle tragique, déjà fragiles pour les tragédies grecques, le sont encore plus pour les tragédies de Sénèque, dont les conditions de représentation sont encore plus mal connues². Alors, que possédons-nous de solide et de complet concernant ces spectacles perdus ? Les textes des tragédies transmis par les manuscrits antiques puis médiévaux et édités depuis la Renaissance jusqu'à aujourd'hui. Comment dès lors ressusciter ce spectacle auditif et visuel que fut la tragédie et qui a été détruit par le temps ? Le *nō* nous offre précisément ce que nous avons perdu : un acteur vivant avec costume et masque, animé par des danses et des gestes précis sur une scène, associé à un répertoire de danses et de chants. Ainsi, bien que sans rapport historique avec la tragédie grecque et romaine, le *nō* peut permettre de redonner une vie à la tragédie. C'est en suivant cette intuition première

¹ Voir les travaux de Franck Sear pour l'architecture des théâtres, d'Annie Bélis, Valérie Péché et Christophe Vendries pour la musique ou de Giulia Filacanapa pour le masque (Sear 2006, Bélis 1999, Péché 1998, Vendries 1999, Bernabò-Brea 1998, Filacanapa, Freixe, Le Guen 2022). Parmi les témoignages textuels problématiques, citons Pollux pour le masque (Mauduit, Moretti 2010) ou Vitruve pour l'architecture (Saliou 2009).

² Signalons les tentatives de la compagnie Démodocos sur le rythme et du groupe Kerylos dans le domaine de la musique. L'ouvrage de Florence Dupont (Dupont 1995) a proposé un scénario dramaturgique qui différencie Sénèque des tragiques grecs. Sur la difficulté à penser les mises en scène des tragédies de Sénèque, voir Humbert-Mougin 2025.

que je me suis lancé avec la Compagnie Sangaku et le Theatre Nohgaku dans la folle aventure de jouer, sous le nom de *Medea*, la *Médée* de Sénèque sous forme de *nō* en langue française³.

JOUER UNE TRAGÉDIE EN *nō* : CONVERGENCES

Pour réaliser ce projet, il convenait d'examiner de près les ressemblances et les différences d'une tragédie antique et d'un *nō*⁴. Nous ne pouvions pas simplement traduire la tragédie de Sénèque : il fallait l'adapter à la forme du *nō*, en sélectionnant ce qui dans les deux traditions pouvait converger.

Le personnage masqué et ses acolytes

Nous sommes partis d'un premier point commun : dans le *nō* comme dans la tragédie, tous les rôles, qu'ils soient féminins ou masculins, sont tenus par des hommes, ce qui nous éloigne de tout réalisme⁵. En outre, dans les deux traditions, nous avons un protagoniste masqué. Ce protagoniste, nommé *shite* dans le *nō*, porte un masque qui peut représenter par exemple un vieillard, un démon, un guerrier ou une femme. Celui-ci diffère certes dans l'une et l'autre forme : le masque peu expressif pour les hommes et les femmes dans le *nō*, caractérisé par une bouche finement ouverte, s'oppose au masque d'effroi de la tragédie romaine⁶. Néanmoins, dans les deux cas, l'usage du masque conditionne un jeu qui nous détourne d'un jeu psychologique partagé avec l'art du cinéma et appelle à faire fonctionner l'imaginaire du spectateur⁷. Cette caractéristique est d'autant plus importante que le protagoniste de *nō* porte généralement non pas un mais deux masques correspondant aux deux parties de la pièce. Par exemple, dans les *nō* dits « fantastiques » (*mugen nō*), il est courant que le masque de la première partie soit celui d'un être humain, mais que, dans la seconde partie, le personnage change de

³ Fondé par Richard Emmert en l'an 2000, le Theatre Nohgaku a introduit des *nō* en langue anglaise. La Compagnie Sangaku, dont je suis le directeur artistique, a été créée en 2022. La pièce *Medea* a été d'abord jouée au Théâtre de l'Alliance française le 16 juin 2023 avant d'être reprise les 14, 18 et 20 novembre 2024 au Musée Guimet à Paris, au Bouillon à Orléans et au Théâtre des Capucins au Luxembourg.

⁴ Smethurst 1989 et 2013 ; Marx 2012 et 2013. On consultera avec profit la mise au point de Nogami 1940.

⁵ Le monde du *nō* s'ouvre lentement aux femmes mais elles restent encore très minoritaires. Le cas de Kinue Oshima, collaboratrice du Théâtre du Soleil, est une exception encore rare.

⁶ Voir Nogami 1940 et les analyses de Bernabò-Brea 1998 sur les masques romains.

⁷ Pierre 2022a.

masque pour révéler sa vraie nature : celle d'un démon, d'un fantôme ou d'un esprit. Dans les *nō* dits « du temps présent » (*genzai nō*), nous n'avons pas de fantôme, néanmoins nous retrouvons un protagoniste masqué dans les deux parties. Face au protagoniste, le *nō* distingue plusieurs types de rôles secondaires. Alors que ceux-ci sont tous masqués dans une tragédie, le port du masque n'est réservé qu'à une partie des rôles de *nō* : les compagnons du *shite* (*shite-tsura*) portent, comme ce dernier, un masque ; l'antagoniste du *shite*, appelé *waki*, et ses éventuels compagnons (*waki-tsura*) jouent à visage découvert, ce qui les rapproche de notre commune humanité. Aux deux grands types du *shite* et du *waki*, il faut ajouter un troisième type de rôle : l'acteur de *kyōgen*, qui intervient généralement au milieu de la pièce et que l'on nomme fréquemment *ai*, un mot que l'on peut traduire par « interlude ». L'acteur de *kyōgen* a pour fonction de produire un récit : généralement, il raconte au *waki* la légende rattachée au personnage masqué qui vient d'apparaître. Son récit se fait en prose, sans danse et sans musique. Pendant ce récit, le *shite* change de masque et de costume. Au départ de l'acteur de *kyōgen*, le *shite* reviendra sur scène avec sa nouvelle apparence⁸.

Un groupe de chanteurs

Le groupe des chanteurs du *nō* (*ji-utai*) est comparable au chœur de la tragédie ancienne. Avec de grandes différences toutefois. Dans la tragédie grecque, il s'agit d'un groupe de personnages masqués qui chantent et dansent dans l'*orchestra*. Ce groupe est généralement homogène par son genre et son statut social et caractérisé par une appartenance à une cité : ainsi, dans la *Médée* d'Euripide, il s'agit d'un groupe de Corinthiennes, partageant avec Médée le statut d'épouse. Dans la *Médée* de Sénèque, il s'agit d'un chœur dont l'identité est plus floue mais qui se caractérise comme un groupe de Corinthiens, plus distants de Médée. Le groupe des chanteurs de *nō* est bien différent de ces deux traditions : ce n'est pas un personnage mais un groupe impersonnel de chanteurs qui racontent et décrivent l'histoire qui se déroule sur scène et citent les paroles des personnages en scène⁹. Assis à droite du plateau, le groupe des chanteurs de *nō* se tient immobile : visage découvert, sagement assis, il reste immobile durant toute la pièce sans prendre part à proprement parler à l'action en tant que personnage. Il est par exemple hors de question qu'il dialogue avec le protagoniste. C'est une sorte de « rhapsode » collectif : il n'est pas un simple commentateur externe, mais il raconte

⁸ Pierre 2022b.

⁹ Pierre 2019a.

l'histoire, ce qui lui permet de faire progresser l'action¹⁰. Il accompagne étroitement l'action scénique au moment où elle se réalise, pouvant parler à la place des rôles sur scène, comme le fait Homère lorsqu'il cite au style direct les paroles de ses personnages. Cette faculté confère à la « voix *off* » du groupe des chanteurs une plasticité énonciative caractéristique. Pleinement intégré par sa voix narrative, il constitue le complément au jeu dramatique des acteurs. Cette pleine participation des chanteurs à l'action peut permettre de reformuler, par une voie impersonnelle, la participation du chœur antique au spectacle.

Les modules spectaculaires

L'association caractéristique d'un groupe choral à des acteurs permet de relever une troisième convergence entre les deux formes scéniques : le *nō*, tout comme la tragédie ancienne, présente une structure musicale et chorégraphique. En ce qui concerne la voix, nous pouvons opposer deux diction codifiées que l'on peut comparer à celles du théâtre romain : d'une part, le style *kotoba*, diction stylisée sans chant et sans musique que l'on peut comparer au *diverbiium*, d'autre part, le style de l'*uta*, chant monodique ou chorodique synchronisé avec les tambours, que l'on peut comparer au *canticum*¹¹. En outre, le *nō* ajoute une forme de diction transitoire, appelée *sashi*, qu'on nomme parfois récitatif et qui sert de transition entre le *kotoba* et l'*uta*. C'est une sorte de diction intermédiaire qui a pour caractéristique que les mots et les rythmes des tambours ne sont pas congruents. Bien évidemment, la musique de *nō* est très différente de la musique grecque et romaine : ce sont deux tambours, le tambour de hanche et le tambour d'épaule, accompagnés de cris rythmés, les *kakegoe*, qui donnent le rythme au chant¹². On a bien une flûte de *nō* mais, contrairement à l'*aulos* indispensable aux chants tragiques, celle-ci n'intervient que ponctuellement à titre de ponctuation, et joue des morceaux autonomes. Ajoutons une seconde différence : le vers grec et latin est métrique, c'est-à-dire basé sur la longueur des syllabes qui est codifiée par le mètre. Le vers de *nō*, en revanche, est syllabique, avec une structure récurrente constituée d'une première partie de sept syllabes, suivie d'un second hémistiche de cinq syllabes. Dans les

¹⁰ Tschudin 2011, p. 211.

¹¹ Sur la distinction entre *diverbiium* (passages déclamés sans musique) et *canticum* (passages chantés accompagnés de musique), voir Dupont, Letessier 2012, p. 79-85.

¹² Un troisième type de tambours, le tambour à battes (*taiko*), vient s'ajouter en fin de pièce.

deux traditions, toutefois, le rythme inscrit dans la parole et la musique est articulé à des formes chorégraphiques associées à des gestes stylisés.

Malgré les différences qui séparent la tragédie ancienne et *nō*, l'usage codifié du vers permet donc dans les deux cas de créer une structure spectaculaire encodée dans le texte, fonctionnant comme un livret : le texte programme les éléments de chants et de danses.

TROUBLE DANS L'ORIENT : CE QUE LE *NŌ* FAIT À MÉDÉE

Si *nō* et tragédie contenaient suffisamment d'éléments pouvant converger vers une forme commune, quel sens donner à ce spectacle hybride ? Il s'agissait de ne s'enfermer ni dans un japonisme superficiel ni dans un esthétisme gratuit.

Médée ou les oppositions en tension

Au-delà de la synthèse des arts musicaux et visuels opérée par le *nō*, jouer *Médée* sous forme de pièce japonaise en langue française permettait de réactiver les tensions inhérentes à la pièce et dont la double opposition homme/femme et Est/Ouest fut la matrice : Jason est un homme grec, Médée est une femme venue de Colchide. Cette opposition structurante recoupe d'autres polarités : humain (Jason est un simple mortel) *versus* divin (Médée est petite-fille d'Hélios), guerrier *versus* magicienne, Grec *versus* barbare. Or, une telle tension pouvait être rendue par l'art du *nō* qui oppose systématiquement le jeu entre un protagoniste masqué, d'origine surnaturelle, et un antagoniste sans masque, de nature plus commune. D'emblée, l'opposition de jeu pouvait servir de base au spectacle. Ainsi, en portant un masque, Médée, jouée par l'acteur de *nō* japonais Masato Matsuura, s'apparentait aux fantômes et aux esprits maléfiques qui peuplent le *nō*. On pense en particulier aux femmes amoureuses qui se métamorphosent en démons, telle la danseuse de *Dōjo-ji* ou Dame Rokujō, dans *Aoi no Ue*, qui, sous forme de « fantôme de vivant » (*ikiriyō*), vient hanter sa rivale, la malheureuse Dame Aoi no Ue, amante du Prince Genji¹³. En revanche, faire jouer Jason, en tant que *waki*, par un acteur européen sans masque, Benoît de Spoelberch, permettait de lui faire rejoindre la commune humanité des spectateurs. Quant à la nourrice, elle devait porter un masque : en tant que *shite-tsure* (compagne du *shite*), elle constitue ici la parèdre mythique de Médée. L'emploi d'artistes des deux sexes – contraire à l'usage du *nō* et de la tragédie ancienne – questionnait l'opposition entre féminin et masculin : la

¹³ in Sieffert 1979, vol. 1, *Dōjo-ji*, p. 390-405 ; Godel, Kano 1994, *Aoi no Ue*, p. 124-135.

coexistence de voix féminines et masculines dans le chœur mettait deux univers vocaux en tension, tandis que les cris (*kakegoe*) de la joueuse de petit tambour, répondant aux cris du joueur de grand tambour, créaient une sorte d'affrontement infra-verbal qui servait de toile de fond à l'affrontement de Médée et Jason.

L'esthétique du transfert culturel

Autre effet suscité par le *nō* en français : restituer l'esthétique de transfert culturel propre à la culture romaine. Dans la tension spectaculaire entre une forme importée et la langue du spectateur français, la pièce rendait visible et audible l'effet d'hybridation de la tragédie romaine. De la même façon que les Romains ont importé la tragédie grecque en employant la langue latine, importer le *nō* grâce à la langue française exhibait un transfert culturel. Ainsi, l'opposition français/japonais transposait l'opposition latin/grec. Cet écart entre la langue et la forme était donc on ne peut plus romain. En outre, jouer un *nō* en langue française réactivait la tension de la pièce entre Orient et Occident. Dans la fiction spectaculaire, la langue française valait pour la Grèce tandis que la forme japonaise renvoyait à l'Orient colchidien. Lorsque Médée parle dans « sa langue », c'est donc le japonais : Médée, petite-fille d'Hélios, devenait la petite fille d'Amaterasu, déesse du disque solaire dont le Pays du Soleil Levant a fait son emblème. Le shintoïsme japonais, auquel Médée recourt pour réaliser ses incantations, venait ici relayer le polythéisme gréco-romain. D'un point de vue japonais, Argo pouvait renvoyer à ces « vaisseaux noirs » (*kurofune*), figurés sur l'art des panneaux *Nanban*¹⁴, par lesquels les Occidentaux sont venus au Japon. Par ce jeu de références, nous reprenions un stéréotype du japonisme dont *Madame Butterfly* est l'exemple le mieux connu, à cette différence près que notre Médée renversait les codes de l'orientalisme¹⁵. En lieu et place de l'opéra occidental et de ses codes eurocentrés, c'est l'altérité du *nō* qui prédomine : les cris incantatoires des tambours, les sons discordants de la flûte rappellent à chaque instant le monde de Médée. En prenant le point de vue de la protagoniste, la pièce introduit en quelque sorte « la revanche de Madame Butterfly » : en lieu et place d'une femme abusée, cette Médée japonaise triomphe de la trahison de son imprudent colon occidental...

¹⁴ Littéralement, *Nanban* (南蛮) désigne les « barbares du Sud », terme qui renvoie aux Occidentaux. Les panneaux de l'art *nanban* montrent souvent ces « vaisseaux noirs » (*kurofune* 黒船) indissociables des Européens puis des Américains qui abordent l'Archipel.

¹⁵ Saïd 1980.

Portrait de Sénèque en auteur japonais

Le choix de Sénèque se prêtait mieux à l'esthétique du *nō* qu'Euripide : avant tout parce qu'en supprimant le rôle d'Égée et du pédagogue, il réduit le nombre de personnages. Tout comme le *nō* – peut-être sous l'influence de la pantomime –, les tragédies de Sénèque sont focalisées sur la traversée spectaculaire du personnage principal, suivant le principe que Nogami Toyochirō nomme « le principe du protagoniste unique » (*Nō no shuyaku ichinin-shugi*)¹⁶. De fait, malgré la coexistence d'autres personnages, Médée, l'étrangère, est irrémédiablement seule : sa traversée solitaire est un « seule en scène » par lequel elle se métamorphose, passant du statut d'épouse éplorée à celui de vengeresse, assassine et monstrueuse. De même, dans le *nō*, les métamorphoses sont fréquentes : la simple femme de la première partie change souvent de masque pour apparaître dans la deuxième partie comme une entité surhumaine et maléfique. Dans les deux cas, on constate un *crescendo* : les trois étapes de *dolor*, *furor*, *nefas* (douleur, folie furieuse, acte criminel) identifiées par Florence Dupont comme principe du scénario tragique sénéquien rappellent le rythme en trois temps *jo-ha-kyū* (introduction, rupture, final) qui structure toute pièce de *nō*¹⁷. Autre point commun : la multiplication des monologues affectionnés par le *nō*. Loin des dialogues rhétoriques à coups d'arguments et de contre-arguments, le *nō*, tout comme les pièces de Sénèque, peut être défini comme le ressassement d'un long monologue : les apparents dialogues du protagoniste/du *shite* avec les personnages secondaires ne font qu'aviver la passion de cet *ego* solitaire. Comme dans la tragédie romaine, les monologues de plainte servent à introduire le protagoniste lors de son entrée sur scène¹⁸. Au vu de ces remarques, Sénèque nous apparaissait comme le plus japonais des auteurs de tragédie antique.

AU TRAVAIL : RÉÉCRITURE SPECTACULAIRE DE MÉDÉE

La forme du *nō* satisfaisait donc une double exigence artistique et politique : retrouver une synthèse des arts et reconfigurer le contenu et la forme de la *Médée* de Sénèque. Lors de l'écriture du livret, nous étions cependant confrontés à un obstacle : un *nō*, avec une durée moyenne de 1 h 10, est beaucoup plus court qu'une tragédie, ce qui signifiait couper et réécrire. Alors, comment faire concrètement ? Avec plus d'une centaine de pièces conservées, le *nō* nous offrait ce que l'on peut nommer des matrices,

¹⁶ Nogami 1930. Sur Sénèque et la pantomime, voir Zanobi 2014.

¹⁷ Dupont 1995, p. 55-90 ; Hoff 1981.

¹⁸ Pierre 2019b.

c'est-à-dire des structures spectaculaires qui pouvaient être réutilisées pour créer de nouveaux *nō*.

Similarité d'histoire

J'ai utilisé comme matrice principale le *nō* bien connu *Kanawa* (« la Couronne de Fer ») d'auteur anonyme¹⁹. Il ne s'agit pas d'une pièce de fantôme (*mugen nō*) mais d'une pièce du temps présent (*genzai nō*). Par contraste avec les *nō* de fantômes, *Kanawa*, dont la progression est linéaire, est l'une des plus « dramatiques » du répertoire et se rapproche de la structure d'une tragédie. En outre, bien qu'aucun lien historique ne puisse être établi entre les deux œuvres, les intrigues des deux pièces convergent opportunément. Les deux se passent à une époque reculée : la Grèce héroïque dans le cas de *Médée*, l'époque de Heian, sous l'empereur Saga (IX^e siècle) pour *Kanawa*. Dans les deux cas, nous avons affaire à une femme jalouse qui, suite à un divorce et à un remariage, agit pour punir le mari et l'épouse rivale. La pièce suit un même mouvement de *crescendo* : la douleur de l'abandon va modifier le personnage jusqu'au climax final où Médée se transforme en meurtrière infanticide, la femme de *Kanawa* en démon. Dans les deux pièces, l'action punitive de la protagoniste passe par un rituel : Médée accomplit un rituel d'empoisonnement de la robe de Créuse, qui va anéantir par les flammes la jeune épouse et son père le roi Créon, tandis que la femme de *Kanawa* entreprend un rituel d'envoûtement qui doit détruire le mari et sa nouvelle femme. Relevons également d'importantes différences : tandis que Médée est une princesse étrangère, petite-fille du Soleil, douée de pouvoirs de sorcellerie, la protagoniste de *Kanawa* est une simple femme du pays, qui se livre à des rituels autochtones. Dans le *nō*, le rituel de la femme est désamorcé par le contre-rituel préalable d'un magicien et échoue à détruire le mari et la rivale. Nul enfant dans *Kanawa*, nulle aventure comparable aux périples de Jason et de Médée de la Colchide à Corinthe : une simple affaire conjugale, sans royaume, ni exil. Il n'en reste pas moins que les points communs sont suffisants pour permettre une convergence : nous avons ici l'histoire d'une Médée minimale, une Médée sans enfant, une femme répudiée qui exerce sa vengeance sur un mari et une rivale par le biais d'un rituel²⁰.

¹⁹ Yokomichi, Omote, 1963, p. 349-352 ; Godel, Kano 1994, p. 143-155 ; Emmert 2013, p. 91-93.

²⁰ Voir Pierre 2020 qui développe les points de convergence entre les deux pièces.

La matrice de Kanawa et le parcours de Médée

Singulièrement, la femme de la pièce de *Kanawa* ne rencontre jamais son mari : celui-ci apparaît dans l'interlude entre les deux parties de la pièce en dialogue avec un prêtre. Il s'agit essentiellement, conformément au « principe du protagoniste unique » repéré par Nogami comme caractéristique du *nō*, d'un « seule en scène ». Ainsi, *Kanawa* nous offre en quelque sorte « à l'état pur » – c'est-à-dire sans intervention du mari comme antagoniste – la transformation en *crescendo* du personnage : la femme abandonnée, après des plaintes et un dialogue avec un gardien du temple dans la première partie, change d'apparence dans la seconde partie en adoptant le masque *hashihime* empreint de colère²¹. Au moment de sa réapparition, la musique s'intensifie avec l'ajout du *taiko*, rendant parfaitement le *crescendo* qui conduit à l'action finale. Conformément aux codes du *nō*, ce n'est pas la protagoniste qui ouvre la pièce mais le personnage secondaire : en lieu et place du gardien du temple de *Kanawa*, c'est donc la nourrice, rebaptisée ici « gouvernante » pour plus de lisibilité, qui se substitue au prologue de Médée selon le modèle d'Euripide, dans un module sans musique appelé *nanori* (présentation). En revanche, on trouve fréquemment dans le *nō* une entrée sur scène associée à un monologue sous forme de chant puis de récitatif avant un dialogue (*mondō*) : cette séquence s'adaptait parfaitement au monologue de plainte de Médée avant son dialogue avec la nourrice et a été entièrement suivie. D'autres monologues ont été conservés, en particulier le monologue d'hésitation (v. 893-977) avant le crime, qui suit la séquence chantée de *nō kudoki* (lamentation) puis *noriji* (chant synchronisé de huit syllabes pour huit battements). Nous avons également utilisé la musique codifiée de sortie de la première partie, *haya-tsuzumi*, normalement assurée par les joueurs de tambours mais que nous avons confiée au joueur de *taiko*. Le retour de Médée sur scène est à nouveau effectué sur la même musique que celui de la femme de *Kanawa*, la musique d'entrée *deha* jouée par le *taiko*. Nous avons également calqué l'incantation de Médée sur une scène de *Kanawa* en réécrivant la prière prononcée par le prêtre sous forme de chant de prière *notto* (chant non synchronisé avec les tambours), poursuivi par la voix collective des chanteurs sous forme de chant *noriji* (chant synchronisé de huit syllabes pour huit battements). Dans cette progression, le groupe des chanteurs n'a pas d'identité de personnage : il prolonge les paroles du *shite* sous forme de récitatif ou de chant. Il se fait en quelque sorte la chambre d'écho des paroles du protagoniste,

²¹ Dans *Kanawa*, la protagoniste porte d'abord le masque de femme *deigan* (« yeux dorés »). Nous avons préféré opter pour un masque plus expressif : le masque *ryō-onna* (« femme fantôme »). En revanche, nous avons gardé le masque *hashihime* (« princesse du pont ») dans la seconde partie de la pièce.

intervenant soit en chant alterné soit sous forme de ce que l'on pourrait nommer un pont chanté entre deux scènes.

Le retour de Jason : matrice de Kiyotsune et de Tsuchigumo

Comme nous l'avons vu, le mari dans *Kanawa* apparaît dans le creux laissé par le départ de la protagoniste avant que celle-ci ne revienne dans la seconde partie. Il était nécessaire de ne pas laisser Jason dans cet entre-deux, mais de le faire intervenir dans la première et la seconde partie. Il convenait de réécrire l'intermède qui est la plupart du temps une scène de récit jouée par l'acteur de *kyōgen*, appelé *ai* (intermède). Cette scène narrative coïncidait avec le récit du messager de Médée et cela d'autant plus qu'on trouve des scènes de messagers dans plusieurs intermèdes de *nō*²². Maintenant, comment confronter Jason à Médée ? Jason constituait un *waki* (antagoniste) idéal face à Médée : sans masque et finalement réduit à la position de simple spectateur du crime à la fin de la pièce, son rôle contraste avec la toute-puissance de la protagoniste masquée triomphante. Il fallait pour cela sortir de la pièce de *Kanawa* : fort heureusement, certains *nō* sont fondés sur le conflit d'un mari et de son épouse, comme par exemple la pièce *Kiyotsune*²³. De façon caractéristique, la dispute y commence comme un simple dialogue sans musique (*mondō*), de forme comparable au dialogue avec la nourrice. Cependant, il se poursuit sous forme de « stichomythie musicale », le *kakeai*, une sorte de récitatif en duo chanté avec tambours non-synchronisés, pour finalement déboucher sur un chant du chœur (*uta*) qui amplifie la scène par sa voix collective. Une telle structure était parfaite pour intensifier la confrontation entre Médée et Jason. En revanche, elle ne permettait pas de conserver le rôle de Créon qui, dans les codes du *nō*, aurait été redondant avec celui de Jason et aurait constitué une sorte de *waki* surnuméraire. Il était plus évident de fusionner les deux rôles : Jason apparaît comme mari et comme porte-parole de Créon qui, comme sa fille, devient un personnage hors-scène.

Pour la confrontation finale entre Médée et Jason, j'ai eu recours à une structure typique du *nō* : il est fréquent que le *waki* affronte le *shite*. Il s'agit souvent d'un prêtre qui affronte le protagoniste dans sa forme manifeste d'esprit ou de démon. Cependant,

²² Voir Pierre 2022. On trouve un personnage de messager dans l'intermède des pièces *Shunkan*, *L'Araignée de terre* (*Tsuchigumo*), *Le Pliage de l'eboshi* (*Eboshiori*) et *Les Arbres en pot* (*Hachinoki*) édités par Sieffert 1979. Le personnage du « messager », joué par l'acteur de *kyōgen* pendant l'interlude, est reconnaissable par un vêtement spécifique, appelé *hayauchi idetachi* (Emmert 2013). Nous avons développé le texte à partir de la scène du messager de la *Médée* d'Euripide.

²³ Sieffert 1979, vol. 2, p. 157-171.

on trouve également des scènes de combat à l'épée, comme dans la pièce *L'Araignée de Terre* (*Tsuchigumo*), où le *waki* affronte le *shite* sous sa forme d'araignée à forme humaine. J'ai plus spécifiquement introduit ici une scène de combat à l'épée dansé (*maibataraki*), avec cette caractéristique inédite que ce n'est pas le *waki* qui triomphe, comme on l'attend dans le *nō*, mais le *shite*. Médée n'est pas ici une « démons » vaincue par un guerrier, mais une vengeresse qui accomplit une justice divine. Précisons qu'il aurait été étranger au *nō* de représenter le meurtre des enfants de façon réaliste : conformément à un usage du *nō*, les enfants sont symbolisés par de petits kimonos posés sur des tréteaux, ce qui évite toute scène sanglante et focalise l'attention sur la scène de bourreau-victime entre Médée et Jason²⁴. Tout comme dans le cas de Médée, le chœur servait de chambre d'écho aux paroles et aux émotions de Jason.

CONCLUSION

Pièce hybride, le *nō* en français *Medea* trouble les jeux d'opposition entre Occident et Orient : en utilisant strictement les codes du chant et de la musique de *nō* en langue française, la pièce introduit l'Orient pour mieux le « dés-orienter ». *Medea* est un « anti-opéra », ou si l'on veut un « anti-Cherubini », pour prendre comme paradigme l'opéra rendu iconique par la figure de Maria Callas, et un « anti-Puccini » en convoquant le Japon à rebours des stéréotypes du japonisme d'une *Madame Butterfly*. En même temps, et de façon paradoxale, *Medea* est également un « anti-*nō* » : elle triomphe là où la femme de *Kanawa* échoue. En effet, alors que dans la plupart des *nō*, la passion des personnages, souvent des femmes, est vaincue par la foi bouddhique, ici c'est la vengeance (*urami*) qui triomphe, retournée contre le traître. Façon tragique de moderniser l'approche médiévale du *nō* en suivant une esthétique plus contemporaine, que l'on peut rapprocher des codes des films de vengeance japonais, tel *Shurayuki-hime* (*Lady Snowblood*)²⁵, adapté d'un célèbre manga par Toshiya Fujita en 1973 et que Quentin Tarantino reprend comme modèle dans *Kill Bill* en 2003-2004. Cette opération permet ne pas réduire Médée au stéréotype misogyne de la folle, de la démons ou de l'esprit malfaisant. Il s'agissait au bout du compte de créer avec des codes actuels un *remake* transnational de la tragédie antique, dont Médée, femme forte, en *Lady Snowblood* armée de son sabre, devient, sous l'égide de la déesse Amaterasu, la porte-parole impitoyable.

²⁴ Il est possible dans le *nō* de recourir à l'emploi d'acteurs enfants sur scène. C'est ce qu'on appelle les *kokata*, généralement des enfants qui se destinent à s'engager dans une carrière de *nō*.

²⁵ En japonais, le nom de la vengeresse Shurayuki (Neige du carnage) est un jeu de mots avec Shirayuki, le nom japonais de la pacifique Blanche-Neige.

Bibliographie

Sources

- Godel A., Kano K. (éds, trad.) (1994), *La Lande des mortifications. Vingt-cinq pièces de nō*, Paris.
- Sieffert R. (éd., trad.), (1979), *Nō et kyōgen*, vol. 1, *Printemps-été*, vol. 2, *Automne-hiver*, Paris (Publications Orientalistes de France).
- Yokomichi M., Omote A. (éds) (1960 et 1963), *Yōkyokushū* (recueil de pièces de *nō*), *Nihon koten bungaku taikei* (*Grandes œuvres de la littérature classique*), vol. 41 et 42, Tōkyō (Iwanami Shoten).

Études

- Bélis A. (1999), *Les Musiciens dans l'Antiquité*, Paris.
- Bernabò-Brea L. (1998), *Le maschere ellenistiche della tragedia greca*, Naples (Cahiers du Centre Jean Bérard, 19).
- Dupont F. (1995), *Les Monstres de Sénèque, pour une dramaturgie de la tragédie romaine*, Paris.
- Dupont F., Letessier P. (2012), *Le Théâtre romain*, Paris.
- Emmert R. (2013), *The Guide to Noh of the National Noh Theatre*, vol. 2, Tōkyō (National Noh Theatre).
- Filacanapa G., Freixe G., Le Guen B. (éds) (2022), *Le Masque scénique dans l'Antiquité. Deuxième époque*, Paris.
- Hoff H. (1981), « Zeami on *jo-ha-kyū* Theory », *Proceedings: Observation and Development of the Traditional Performing Arts*, 4, p. 217-228.
- Humbert Mouglin S. (2025), *Le Monstre apprivoisé. Les tragédies de Sénèque en Europe (1730-1969)*, Paris.
- Marx W. (2013), « Œdipe au Japon ou ce que le *nō* fait à la tragédie grecque », *Études de langue et littérature françaises*, 103/0, p. 3-23.
- Marx W. (2012), *Le Tombeau d'Œdipe. Pour une tragédie sans tragique*, Paris.
- Mauduit C., Moretti J.-C. (2010), « Pollux, un lexicographe au théâtre », *Revue des Études Grecques*, 123/2, p. 521-541.
- Nogami T. (1940) *The Noh and Greek tragedy*, Sendai (Sendai International Cultural Society).
- Nogami T. (1930), « *Nō no shuyaku ichinin-shugi* » (Le principe du protagoniste unique dans le *nō*), dans *Nō: kenkyū to hakken* (Le *Nō* : Recherches et découvertes), Tōkyō (Iwanami Shoten), p. 1-42, [trad. C. Irie Mulhern (1981), « The Monodramatic Principle of the Noh Theatre », *The Journal of the Association of Teachers of Japanese*, 16/1, p. 72-86].

- Péché V. (1998), *Musiciens et instruments à vent de type tibiae dans le théâtre à Rome du troisième siècle avant J.-C. au deuxième siècle après J.-C.*, thèse de doctorat, EPHE, dir. Anne Bélis, Paris.
- Pierre M. (2022a), « Un récit venu d'ailleurs : comparaison entre la scène de messager des tragédies de Sénèque et l'*ai-kyôgen* des *nô* de Zeami », dans M. Vartejanu-Joubert (dir.), *Nature/natures : approches anthropologiques* (Métis, 18), Paris-Athènes, p. 269-286.
- Pierre M. (2022b), « La semence et la fleur : repenser le personnage sur scène à partir des traités de *nô* de Zeami », *Revue de Littérature Comparée*, 382, p. 132-144.
- Pierre M. (2020), « La tragédie sans drame : relire la *Médée* de Sénèque à partir du *nô* », dans *Des femmes qui comptent*, Paris (Métis, 18), p. 251-270.
- Pierre M. (2019a), « Le groupe de chanteurs du *nô* est-il assimilable à un chœur de tragédie grecque ? », *Revue de Littérature Comparée*, 113, p. 379-398.
- Pierre M. (2019b), « Le monologue d'entrée de rôle dans les tragédies de Sénèque : de l'animation du personnage à la rencontre », *Vita Latina*, 200, p. 156-170.
- Saïd E. (1980 [1978]), *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris [trad. C. Malamoud].
- Saliou C. (éd., trad., comm.) (2009), *Vitruve. De l'architecture*, Paris.
- Sear F. (2006), *Roman Theatres: An Architectural Study*, Oxford.
- Smethurst M. J. (2013), *Dramatic Action in Greek Tragedy and Nob: Reading with and beyond Aristotle*, Plymouth.
- Smethurst M. J. (1989), *The Artistry of Aeschylus and Zeami*, Princeton.
- Tschudin J.-J. (2011), *Histoire du théâtre classique japonais*, Toulouse.
- Vendries C. (1999), *Instruments à cordes et musiciens dans l'Empire romain*, Paris.
- Zanobi A. (2014), *Seneca's Tragedies and the Aesthetics of Pantomime*, Londres-New York.

Appendice : livret de la pièce

RÔLE

SHITE (protagoniste) : Médée, princesse colchidienne

TSURE (suivante) : gouvernante de Médée

WAKI (antagoniste) : Jason, héros grec, époux de Médée

AI (rôle d'intermède) : serviteur de la cour

1- ENTRÉE DE LA GOUVERNANTE

[NANORI (Présentation)]

TSURE (GOUVERNANTE)

Je suis la gouvernante,

Au service de Médée,

Petite-fille du Soleil,

Prêtresse de la Mer Noire.

Si seulement les Grecs n'avaient pas débarqué sur nos rivages,

En quête de la toison d'or,

Ma maîtresse vivrait encore en Colchide !

Mais elle s'est éprise de Jason,

Et l'a suivi dans ses crimes :

Elle a trahi sa famille,

Et, avec Jason, elle a quitté son pays

Pour le palais de Créon, dans le royaume de Corinthe.

Elle a épousé Jason, a eu de lui des enfants,

Et ses jours ont passé dans le bonheur.

[SASHI (Récitatif)]

TSURE (GOUVERNANTE)

Mais le sort s'est renversé,

Créon a décidé de donner à Jason le trône

Et la main de sa fille Créuse,

À cette condition :

Médée doit partir et les enfants rester.

Il a chassé Médée du palais,
Et craignant sa vengeance a ordonné son exil.
En ce moment même, la cour célèbre les noces,
De Jason et Créuse,
Quant à Médée,
Elle attend son départ.

2- ENTRÉE DE MÉDÉE

[ISSEI (Poème chanté)]

SHITE (MÉDÉE)

宮の内より、	De l'intérieur du palais,
祝いの歌の聞ゆるは、	Des chants de célébration se font entendre, mais
遣る方なしとて、	moi, incapable d'agir,
悲しけれ。	Quelle souffrance !

[SASHI (Récitatif)]

SHITE (MÉDÉE)

Oh Soleil, mon ancêtre, oh dieux !
Une fois encore : peine et douleur.
À présent, Jason abandonne
Celle qui l'a aidé à voler la Toison d'or.
J'ai trahi mon vieux père.
Aidé par ma magie, Jason a surmonté toutes les épreuves :

Ji (CHOEUR)

Des taureaux de fer crachant le feu,

SHITE

Des guerriers nés du sol,

Ji (CHOEUR)

Un dragon sans sommeil.

SHITE (MÉDÉE)

Pour vous, dieux, par amour,
J'ai sacrifié mon frère, découpant son corps,
Jeté ses membres, un à un, derrière moi,

J1 (CHOEUR)

Et tandis que mon père recueillait les morceaux,
Je me suis enfuie avec Jason, traversant la Mer Noire.

SHITE (MÉDÉE)

J'ai fait tout cela pour lui,

J1 (CHOEUR)

Vierge amoureuse.

SHITE (MÉDÉE)

L'ingrat Jason !

J1 (MÉDÉE)

L'ingrat Jason a-t-il oublié Médée ?

[UTA (Chant)]

J1 (CHOEUR)

Les yeux baignés de larmes, Médée se rappelle
Son arrivée à Corinthe, auprès de Créon,
Ses noces avec Jason : le palais, le trône,
Et le fruit de leur union : leurs deux enfants.
À ce souvenir s'écourent ses pleurs.
À ce souvenir s'écourent ses pleurs.

3- DIALOGUE ENTRE LA GOUVERNANTE ET MÉDÉE

[MONDŌ (Dialogue)]

TSURE (GOUVERNANTE)

Maîtresse, il est temps.
Tout est prêt pour ton départ.

SHITE (MÉDÉE)

Mon départ ? Comment peux-tu employer ce mot ?

TSURE (GOUVERNANTE)

Il ne te reste aucun espoir, dans ton malheur.

SHITE (MÉDÉE)

C'est quand il n'y a plus d'espoir qu'il faut espérer.

TSURE (GOUVERNANTE)

À présent, tu dois quitter ces lieux.

SHITE (MÉDÉE)

Je me repens d'avoir quitté Colchos !

TSURE (GOUVERNANTE)

Tu es mère.

SHITE (MÉDÉE)

Tu vois pour quel mari.

TSURE (GOUVERNANTE)

Crains la colère d'un roi.

SHITE (MÉDÉE)

Mon père aussi était roi.

TSURE (GOUVERNANTE)

Il ne te reste rien.

SHITE (MÉDÉE)

Il me reste Médée.

[UTA (Chant)]

Ji (CHOEUR)

« Il me reste Médée », dit-elle.

Fleur sauvage de Colchide, jetée à la mer,

Ballotée sur les flots, échouée à Corinthe,

Enlevée, exilée, rejetée en mer,

Flottant incertaine,

Rejetée en mer, flottant incertaine.

SHITE (MÉDÉE)

Maudit soit le bateau !

JI (CHOEUR)

Maudit soit le bateau ! Maudits soient les soldats !

Quand Jason sur Argo défia l'océan,

Au son des chants d'Orphée, le vaisseau fendit les flots,

Tiphys au gouvernail, contemplant l'horizon,

À ses côtés, Castor, Pollux, Héraclès et l'élite des rois.

Rien ne les arrêta : ni monstres, ni écueils,

L'océan fut vaincu par l'ardeur des héros.

Et le prix de leur audace fut la Toison d'or

Et Médée, leur trophée,

Princesse de Mer noire.

4- ENTRÉE DE JASON

[NANORI (Présentation)]

WAKI (JASON)

Moi, Jason, fils d'Eson,

Je jure par les dieux,

Il n'y avait pas d'autre choix :

Quitter Corinthe sans gloire,

Ou quitter Médée et devenir roi.

J'ai choisi : mes enfants, après moi, gouverneront ce pays

Médée doit partir, et les princes rester.

Mais la voici,

Le visage empli de haine.

5- DIALOGUE ENTRE MÉDÉE ET JASON

[MONDŌ (Dialogue)]

WAKI (JASON)

Médée, écoute-moi !

SHITE (MÉDÉE)

Homme ingrat ! Est-ce vrai ? As-tu brisé ton serment ?

WAKI (JASON)

J'ai brisé nos liens : tu n'es plus mon épouse.

SHITE (MÉDÉE)

Et après cet outrage, est-ce que tu me bannis ?

WAKI (JASON)

Dans ton propre intérêt, le roi Créon t'offre l'exil.

SHITE (MÉDÉE)

L'exil : un cadeau ! Je n'ai nulle part où aller.

[KAKEAI (Échange en style parlé-chanté)]

WAKI (JASON)

Tu en es la responsable : tu as trahi ton père.

SHITE (MÉDÉE)

Je l'ai trahi, c'est vrai, mais avec toi,

Trahi, Jason, mais pour toi.

WAKI (JASON)

Crains le roi. Quitte ces lieux !

SHITE (MÉDÉE)

Et laisser mon trône à Créuse ?

WAKI (JASON)

Ce sont les ordres du roi.

SHITE (MÉDÉE)

Je réclame justice.

WAKI (JASON)

Quitte ces lieux !

[AGE-UTA (Chant dans le registre aigu)]

Ji (CHOEUR)

« Quitte ces lieux ! » ordonne Jason.

À ce moment, elle comprend qu'elle est seule,
 Tombant à genoux, suppliante,
 Elle réclame justice, le visage en larmes,
 L'âme pleine de haine, le cœur saignant de peine,
 L'âme pleine de haine, le cœur saignant de peine.

6- SECOND DIALOGUE ENTRE MÉDÉE ET JASON

[MONDŌ (Dialogue)]

SHITE (MÉDÉE)

Au moins, Jason, laisse-moi les enfants.

WAKI (JASON)

Médée doit partir mais les enfants rester.

SHITE (MÉDÉE)

Tu me hais à ce point ?

WAKI (JASON)

J'aime mes successeurs.

SHITE (MÉDÉE)

Tu les aimes donc tant ?

WAKI (JASON)

Ils sont ma raison d'être.

SHITE (MÉDÉE)

Alors, Jason, je te demande un jour.

Un jour pour mon départ, un jour pour un dernier baiser.

[UTA (Chant)]

Ji (CHOEUR)

Jason d'abord refuse, craignant une ruse.

Ensuite, imprudemment...

WAKI (JASON)

Je ne suis pas le tyran que tu penses,

Je te donne un jour

Ji (CHOEUR)

Dit-il, « un jour. »

Tandis que Jason s'éloigne, Médée se lamente :

« Face à l'ampleur d'un tel outrage, que faire ?

J'ai un jour pour agir. Un jour pour ma revanche.

Assez pour dire adieu, assez pour mon départ,

Brisée par la douleur, Médée médite :

« Par les pouvoirs du ciel, j'obtiendrai justice.

J'enverrai à l'épouse un cadeau de Colchide ! »

Le cœur lourd de vengeance, les yeux pleins de haine,

Médée ordonne : « Lance le rituel ! »

Médée ordonne : « Lance le rituel ! »

[KOTOBA (Déclamation)]

SHITE (MÉDÉE)

Lance le rituel !

7- INCANTATION DE MÉDÉE

[KOTOBA (Déclamation)]

TSURE (GOUVERNANTE)

Maîtresse, tout est prêt.

Le rituel peut commencer.

[NOTTO (Prière)]

SHITE (MÉDÉE)

三つの辻の御神、 Triple déesse d'horreur,

天下り給い、 Descends sur terre.

死の光にて、 Répands tes rayons mortels

この地を覆い。 Sur Corinthe,

Ji (CHOEUR)

Viens Hécate, accepte ce sacrifice,

Voici pour toi de monstrueux serpents,

SHITE (MÉDÉE)

ここに御身がため、	Voici pour toi
コルコスの毒。	Le poison de Colchide

J1 (CHOEUR)

Par le pouvoir de ton nom, par les dieux des Enfers
 Ensorcelle ce présent : lance tes maléfices.
 Cache le feu dans cette robe !

SHITE (MÉDÉE)

この衣に、 炎と死を。	Imprègne ce diadème de mort !
-------------	-------------------------------

[NORIJ1 (Chant)]

J1 (CHOEUR)

« Je t' invoque ma déesse,
 Triple Hécate exauce-moi,
 Détruis l'épouse, c'est ma prière ».
 Comme une lionne, ensauvagée,
 Elle agite ses cheveux,
 Le front crispé, tête en avant,
 Rugissante, déchaînée.
 Elle va ça-et-là,
 Elle avance, elle recule.
 Elle rougit, elle pâlit,
 De la douleur à la fureur,
 Unissant, tour à tour,
 La colère à l'amour.

[UTA (Chant)]

J1 (CHOEUR)

Quel horrible fléau prépare-t-elle ?
 Emportant son cadeau, elle court au palais.
 Emportant son cadeau, elle court au palais.

8- LA MORT DE LA FAMILLE ROYALE

[KOTOBA (Déclamation)]

AI (SERVITEUR DE LA COUR)
Citoyens Corinthiens,
Un terrible malheur frappe la ville :
Le roi Créon et la princesse Créuse sont morts.
La famille royale n'est plus.
Tout cela s'est passé ce soir après les noces.
Une servante entre dans le gynécée, portant un cadeau,
Une tunique et un diadème d'or, brillants comme le soleil.
La princesse couvre ses yeux, pâlit, détourne le visage,
Elle refuse d'abord,
Puis elle voit la parure, l'admire et ne résiste plus.
Elle saisit les voiles brodés et s'en revêt,
Elle pose le diadème sur ses cheveux,
Devant le clair du miroir, elle arrange ses boucles,
Et sourit au reflet de son visage.
Elle descend du trône, parcourt l'appartement,
Transportée de joie, dansant avec grâce.
Puis, soudain, un cri, et tout s'emplit d'horreur :
Son visage blêmit, elle se plie en deux.
Elle recule avec effroi, s'abat sur le trône.
Puis s'élançant à nouveau, dans les appartements,
Elle hurle à mort, rongée par un double fléau,
Car le diadème d'or lance du feu,
Les voiles légers dévorent ses chairs.
Elle court, torche humaine, secouant sa tête,
Mais la couronne d'or s'enfonce sur son front,
Et le feu maléfique redouble d'éclat.
Elle s'effondre en hurlant et se fige.
Des globes sanglants ont remplacé ses yeux,
Sa chair comme résine coule enflammée,
Un monceau de charbon, tel est le corps de Créuse.
Accourant sur les lieux, le roi Créon cherche sa fille.

Il se penche, étreint le corps en hurlant :
 « Mon enfant ! Quel dieu atroce t'a ainsi défigurée ?
 Puissé-je mourir avec toi, sans tombeau ! »
 Il dit et veut se lever, mais son vieux corps
 Est soudé au cadavre et ne peut plus bouger.
 Sa chair adhère à la chair et commence à fondre.
 Quand il se débat, son corps se détache des os.
 À la fin, le père s'effondre et rejoint sa fille.
 Bientôt la flamme inexorable court, de tenture en tenture,
 De poutres en solives, de charpente en toitures,
 C'est un feu dévorant, et chose incroyable,
 L'eau même, au lieu de l'éteindre, nourrit le feu.
 Bientôt, tout l'édifice est en proie aux flammes.
 De l'illustre palais, il ne reste que cendres,
 Et maintenant le feu menace la cité.
 Citoyens de Corinthe, craignez la colère des dieux,
 Craignez le feu du ciel ! Les dieux sont furieux !
 Craignez le feu du ciel ! Craignez le feu du ciel !

9- SECONDE ENTRÉE DE MÉDÉE. MEURTRE DU PREMIER FILS.

[KUDOKI-GURI (Lamentation)]

SHITE (MÉDÉE)

Oh ! ma douleur !

Ce n'est pas suffisant.

JI (CHOEUR)

« Dieux, aidez-moi !

Punissez l'époux infidèle dans sa propre chair. »

SHITE (MÉDÉE)

Vers où tourner ma haine ?

JI (CHOEUR)

« Va mon âme. Cherche un nouveau crime,

Un crime inouï, jamais vu,

Trouve au fond de ton cœur le carnage et la fureur !
Ah, ma douleur ! Oh, ma haine ! »

[NORIJI (Chant)]

SHITE (MÉDÉE)
Maintenant je suis Médée.

JI (CHOEUR)
« Maintenant je suis Médée. »

SHITE (MÉDÉE)
Je vais tuer les fils de Jason.

JI (CHOEUR)
« Mon âme hésite encore. »

SHITE (MÉDÉE)
Tantôt mon cœur s'emplit d'amour,

JI (CHOEUR)
« Tantôt mon cœur s'emplit de haine.
Moi m'en prendre à des enfants,
Que j'ai portés et mis au monde ?
J'ai le droit ils sont à moi.
Massacrer des innocents ?
Qu'ils meurent ! Ils ne sont pas à moi.
Je cède à la haine. »

10- RETOUR DE JASON

[KAKEAI (récitatif)]

WAKI (JASON)
Fidèles compagnons, assistez-moi ! Brûlez la maison !
Que le feu réponde aux flammes !

SHITE (MÉDÉE)
Brûle d'abord tes morts, Jason ! Brûle ton fils !

WAKI (JASON)

Au nom de nos liens sacrés, épargne l'ainé.

SHITE (MÉDÉE)

Je ne punis pas à moitié, il aura le même sort.

WAKI (JASON)

Un seul suffit à ta vengeance.

[NORIJI (Chant)]

Ji (CHOEUR)

« Rien n'arrêtera ma haine, indigne père :

Jusqu'à la fin, je poursuivrai ma vengeance ! »

Dit-elle, levant son glaive, prête à frapper.

Jason et ses soldats dégainent leur fer,

Follement, tentant d'empêcher l'ultime horreur.

11- COMBAT

[MAIBATARAKI (Action dansée)]

(Combat entre Médée et Jason. Second infanticide.)

12- CONCLUSION

[CHŪNORIJI (Chant)]

SHITE (MÉDÉE)

À présent, de nouveau, reconnais Médée !

Ji (CHOEUR)

« À présent, de nouveau, reconnais Médée ! »

Dit-elle en exultant, et Jason lui répond :

WAKI (JASON)

Va jusqu'au bout de tes crimes.

Ji (CHOEUR)

« Va jusqu'au bout de tes crimes.

Je t'en prie, prends pitié, tue-moi ! »

SHITE (MÉDÉE)

Moi, prendre pitié ? Tu subiras ma haine.

JI (CHOEUR)

« Tu subiras ma haine : je prends plaisir à ta douleur,
Vis donc pour souffrir. Ma vengeance est accomplie.

Lève tes yeux vers le ciel, regarde ton épouse ! »

Elle prononce ces mots, montant sur son char,

Attelé non de chevaux, mais de dragons ailés.

Les corps gisent au sol, pauvres monceaux de chair.

La terre boit le sang, le char de Médée s'élève,

Au milieu des nuages, silhouette monstrueuse.

Dans l'ombre de la nuit, Médée disparaît.

Dans l'ombre de la nuit, Médée disparaît.

