

La magie de Médée : (1)

Les origines mythiques de la magie chez les Anciens

Le personnage de Médée fascina l'Antiquité. Le mythe qui s'y rattache met en scène une jeune fille initiée aux arts magiques qui, rencontrant Jason, le héros des Argonautes, met ses fantastiques pouvoirs au service de la quête de la fameuse Toison d'Or. De là naît une histoire d'amour qui se scelle sur des exploits, mais aussi sur plusieurs meurtres : le meurtre de Pélias qu'elle arrive à faire commettre par les propres filles de ce dernier ; par la suite, pour retarder son père parti à leur poursuite, Médée tue son propre frère Absyrtos et découpe son corps en morceaux qu'elle sème du haut de son bateau. Aïétès, le père de Médée, prend le temps de récupérer les morceaux épars du corps de son fils et renonce à sa poursuite. Médée se couvre les mains de sang pour la réussite de son époux, pour la gloire de Jason. Quant à la passion amoureuse, elle vire au cauchemar quand Jason abandonne Médée par ambition, pour la main de Créüse, la fille du roi de Corinthe, Créon : pour se venger Médée décide de tuer la future épouse et le futur beau-père de Jason, en leur infligeant une mort atroce. Des présents empoisonnés s'embraseront au contact des victimes. Pour détruire Jason et ce qui reste entre elle et lui, elle tue leurs propres enfants, devenant ainsi, aux yeux des Grecs et de leurs successeurs, un personnage maudit. Enfin, poursuivie par les habitants de Corinthe qui crient vengeance, elle s'enfuit dans les airs sur un char tiré par des dragons, pleine de morgue et de majesté, défiant une fois encore les lois du monde des hommes.

Plusieurs auteurs écrivirent sur Médée ou mirent en scène son personnage, à commencer par le Grec Euripide. La *Médée* de Sénèque en est une des représentations les plus violentes. Ce mythe intrigua, semble-t-il, assez pour que Sénèque le Tragique décidât à son tour d'en faire une pièce qui, par miracle, nous est parvenue. D'autres, aussi célèbres que Virgile et Ovide, s'y essayèrent à travers l'épopée, d'autres moins connus également, comme Apollonios de Rhodes dans ses *Argonautiques*... Autre miracle, des traducteurs se sont essayés à rendre le style de textes que la traduction voile toujours. Eux aussi, comme la latiniste Florence Dupont, ont vu un enjeu à tenter de rendre compte de ce mythe, en permettant au lecteur comme au spectateur actuel de se rendre compte grâce au texte de la pertinence des enjeux des facettes du personnage tragique de Médée.

La magie et l'ordre du monde

La nef Argô, premier navire jamais créé, est faite du pin jusqu'alors tourné vers le ciel, qui en fendant les eaux de la mer pour la première fois vient briser l'ordre du monde et devient l'instrument de son propre malheur.

« *Mais le vaisseau thessalien a rompu l'ordre établi
et réduit le monde à n'être plus qu'un*¹ ».

Les Argonautes ont détourné le pin ainsi que leurs yeux, jusqu'alors tournés vers ceux d'en haut et vers les cieux. Et le châtement est à la mesure du crime. Ce châtement, c'est Médée.

¹ Sénèque, *Médée*, Imprimerie nationale, coll. « Le spectateur français », trad. par Florence Dupont, p. 34

C'est la rencontre par les Grecs de la magicienne, et à travers elle, de cet art jusqu'alors inconnu et pourtant déjà défendu qu'est la magie. Et ce « déjà » est inscrit dans la légende puisque « l'interdiction est la limite dont la magie toute entière se rapproche ² ». La logique des dieux courroucés se met à l'œuvre, puisqu'à ceux qui ont commis l'interdit, il est envoyé l'art interdit.

Or il est plus déroutant de noter que Sénèque, comme ces prédécesseurs grecs, ne précise pas l'origine de la magie en tant que telle. Il met en scène le mythe qui explique l'entrée de la magie dans le monde policé de la cité. Il s'agit d'un phénomène perçu comme extérieur qui pénètre le monde civilisé et peut commencer à y distiller son venin. A ce phénomène obscur, ils ne donnent pas de limites précises si ce n'est une limite géographique qui, elle, apparaît bien déterminée. La Thessalie semble être le berceau des arts magiques. Cette terre barbare, c'est-à-dire où le droit de cité n'existe pas, est aux confins du monde. Elle n'est pas en Grèce. Elle ne fait pas partie du monde du droit. Elle ne peut donc qu'être le lieu de l'interdit.

Il appert qu'il existe un risque à communiquer avec un tel lieu. Or ce que la nef Argô représente et accomplit, c'est bien la jonction, par la mer, entre le monde des Grecs et celui de l'interdit. Cette liaison avec ce là-bas dangereux et destructeur est d'ailleurs perçue comme une réduction par rapport à une situation antérieure perçue comme idéale.

De l'âge d'or ...

*« En ce temps-là le monde était multiple,
ailleurs était vraiment ailleurs ³ »*

Sénèque nous invite à penser qu'ailleurs n'est plus ailleurs, que le langage lui-même est vicié et faussé par la faute des Argonautes. On désigne des choses qu'on ne désignait pas auparavant. Ainsi, pour Sénèque, durant l'âge d'or, les vents n'avaient pas encore de nom⁴. Ovide, lui, donne un nom aux vents, qui sont selon lui, les fils d'Astraeus et de l'Aurore⁵, tout en reconnaissant que les hommes les connaissaient mal. De même, si pour Sénèque « on ignorait encore la science des constellations ⁶ », Ovide peuple le ciel d'étoiles et des constellations que forment certains de ses personnages, une fois métamorphosés, pour continuer leur vie dans l'éther. Georges Lafaye explique que, pour les Anciens, les astres étaient bien des êtres vivants, *animalia*, qui participaient selon les stoïciens de la nature divine⁷.

Cependant Sénèque et Ovide s'accordent à reconnaître que la nef thessalienne est ce qui brise cet ordre premier où,

*« Jamais encore le pin,
abattu sur ces montagnes,
pour aller visiter un monde étranger
n'était descendu vers la plaine liquide ».*

² Marcel Mauss, *Esquisse d'une théorie générale sur la magie*, Paris, 1902-1903, repris dans *Sociologie et anthropologie*, PUF, 1973, pp.1-141 ; plus précisément II, « Définition de la magie », pp. 10-17

³ Sénèque, *Médée*, p. 34

⁴ Id. , 316-317 ; « *Nondum Boreas, nondum Zephyrus
Nomen habebant.* »

⁵ Ovide, *Métamorphoses*, I, Paris, Belles Lettres, trad. et notes de Georges Lafaye, note 2 p. 3

⁶ Sénèque, *Médée*, 309-311 « *Nondum quisquam sidera norat
Stellisque, quibus pingitur aether
Non erat usus* »

⁷ Ovide, *Métamorphoses*, I, Paris, Belles Lettres, note 4 p.4

A l'âge d'or succède l'âge d'argent où les hommes se mettent à cultiver la terre en la fendant. A l'âge d'argent succède l'âge du bronze où l'homme construit des navires et cherche dans la terre non plus seulement des aliments mais aussi des richesses puisqu'« *il en arracha ce qu'elle avait caché, ce qu'elle avait relégué près des ombres du Styx* ». En dernier vient l'âge du fer où les hommes apprennent à s'armer.

Apparaît donc chez Ovide le thème selon lequel l'âge du bronze est celui où les hommes, en investissant des lieux autres que la surface de la terre ferme, s'approchent du royaume des ombres. La magie que les marins rencontrent à travers Médée, et l'Hadès sont ce vers quoi, sans le savoir, les hommes se dirigent. Ils touchent là deux mondes invisibles, deux régions de la pensée bien obscures, que les auteurs présentent cependant comme bien localisés.

...à l'âge de la magie

La magie et la mort sont perçues comme deux réalités, elles sont du moins représentées comme telles. Il convient d'expliquer la phrase qui précède en signalant que si les auteurs latins se représentent l'homme de l'âge d'or comme robuste et insensible aux atteintes de la maladie, il n'y a pas de place pour un temps où la mort ne frapperait pas les hommes. Ce qu'il faut comprendre, c'est qu'Ovide laisse entendre que l'âge de bronze est celui où l'on se met à se soucier de la mort. Et c'est en cela que la mort devient une réalité, au sens où, après avoir détourné les yeux du ciel, les hommes les tournent vers leur condition, c'est-à-dire se mettent à voir la mort et à la considérer. Au moment où les hommes pénètrent ces lieux inviolés, la magie et la mort pénètrent le monde des hommes. Entrer dans ces lieux revient à prendre conscience de ces régions de la pensée que sont la magie et la mort, à les associer et surtout à les localiser. Autrement dit, quitter la surface de la terre et des choses, c'est, pour l'homme, prendre la voie du savoir, et par conséquent se trouver face à sa condition, aux conditions de son savoir, et de manière plus générale, se confronter à ce qui le conditionne.

Le crime consiste à avoir fait des routes entre les terres⁸, des ponts entre les hommes, des liens entre les savoirs. Il y a bien réduction du monde puisque de multiple, il devient un. Mais il y a un problème d'authenticité, de vérité. Car la magie est elle-même confusion des savoirs, c'est ce que lui reproche Pline l'Ancien. Là où il y avait plusieurs savoirs et plusieurs voies pour la connaissance, la magie n'en prend qu'une seule : elle-même. Pour Pline, les arts magiques constituent bien une dangereuse simplification. Mais la logique des dieux implacables continue à s'appliquer. A l'unification géographique du monde dont l'ordre vient d'être brisé, ils répondent par l'envoi du savoir qui mélange les autres savoirs. Sur le chemin du savoir, apparaît Médée.

A l'interdit, ils répondent par l'interdit. Aux savoirs auparavant bien séparés, car détenus par des peuples tenus à distance par la mer, et qui peuvent à présent se mélanger, ils répondent par le savoir syncrétique qu'est la magie. Au chef de ces marins impies, ils envoient celle qui fera de lui un héros tragique. Celle qui grâce à ces pouvoirs de magicienne peut lui faire accomplir des exploits, qui en feront un héros. Celle qui, avec ces mêmes pouvoirs, détruira le palais de Créon et tuera la seconde épouse de Jason, faisant de lui une pâle figure tragique.

Et par conséquent, ce qu'on désigne comme ailleurs ne l'est plus vraiment. Dire « ailleurs » est donc faux du moment qu'Argô prend la mer. D'où peut-être la vanité de l'ordre de

⁸ Sénèque, *Médée*, 371-372 ; « *Nil qua fuerat sede reliquit
Pervius orbis.* »

Créon : « Va ailleurs inquiéter d'autres dieux ! », qui indique que le châtime^{nt} des dieux s'applique à l'insu des hommes. S'ils prennent conscience du danger que représente Médée, ils n'ont pas conscience qu'elle est « le prix à payer⁹ », que cet ailleurs, qui servirait d'exutoire, fait partie du même monde dès lors que les flots ont été fendus. Il n'existe plus de frontière entre les peuples ni entre les savoirs. La machine infernale lancée contre les hommes se concrétise par l'apparition de la magie au sein de la cité, c'est-à-dire d'une connaissance étrangère et inconnue, mais surtout destructrice, à l'image de l'ordre du monde détruit par les Argonautes : voilà comment les Anciens se représentaient l'origine de la magie dans leur civilisation.

⁹ Sénèque, *Médée*, 360-363

« (...) *Quod fuit huius
pretium cursus ? aurea pellis
maiusque mari Medea malum
merces prima digna carina* »

La magie de Médée : (2)

Les pouvoirs et le savoir de la magie chez les Anciens

Pour les Anciens, l'usage de la magie répond avant tout à une quête d'efficacité. Chercher à être efficace, à produire donc des effets sur le réel, c'est poursuivre certains buts précis. Il s'agit souvent d'amour : inspirer l'amour, retrouver l'objet de son amour ou s'en venger, retrouver parfois sa capacité à faire l'amour.

La reine de Carthage, Didon, pleure le départ d'Enée et son ultime recours avant son suicide, est de pratiquer la magie¹⁰. Médée, elle, ne choisit pas la mort pour elle-même, mais pour sa rivale : les présents qu'elle ensorcelle servent l'accomplissement de sa vengeance¹¹.

La magie sait tuer comme elle sait guérir. Médée réunit ces deux faces du même savoir. Ovide en donne un bel exemple quand dans le même chant, il nous présente Médée rajeunissant Eson puis causant la mort de Pélias. Pour aider Jason et venger la parole non tenue du roi Pélias de lui remettre la Toison d'or une fois accomplis les exploits exigés, Médée use de sa magie pour faire rajeunir un vieillard, Eson, après l'avoir découpé en morceaux et avoir fait bouillir ses restes dans un chaudron. Le rituel magique opère. Le vieillard redevient jeune homme. Mais le charme est trompeur, fait pour abuser les plus avides. Les filles de Pélias, croyant sur parole Médée, se font à leur insu l'instrument de la vengeance de la magicienne car si le premier rajeunit bel et bien, le deuxième, leur propre père, reste à l'état de ragoût¹². Ainsi les pouvoirs de la magicienne sont au service de ses intentions.

Cette différence d'intention (guérir/nuire) a conduit les lettrés du Moyen Age à établir la célèbre distinction entre magie blanche et magie noire ; la magie poursuivant la destruction d'un être étant immédiatement classée comme magie noire. Cette magie noire englobe en fait toute pratique qui tend à utiliser les morts comme moyen d'action ou à causer la mort d'un tiers. La nécromancie ou divination grâce aux morts répond à ces critères.

Cela invite à nous demander quelles peuvent être les conditions pour que la magie opère.

Les pouvoirs de Médée

Ses mots ont une force : ils peuvent contraindre des puissances à agir. Qui utilise la magie, croit que la parole qui nomme les choses possède en elle-même la puissance d'agir et de faire agir.

Et l'interdiction qui pèse sur ces moyens de divination, ou d'accès au sacré, n'est pas sans rappeler que la magie, pour efficace qu'elle soit, est avant tout ce que le culte officiel n'encadre pas. Ce n'est d'ailleurs pas tant le rite en lui-même qui définit la magie, qui permet d'établir les limites, la distinction entre magique et religieux, que le regard que la société porte sur ce rite.

« Nous ne définissons pas la magie par la forme de ses rites, mais par les conditions dans lesquelles ils se produisent et qui marquent la place qu'ils occupent dans l'ensemble des habitudes sociales.¹³ »

¹⁰ Virgile, *Enéide.*, IV, 474-503

¹¹ Sénèque, *Médée*, 570-576

¹² Ovide, *Métamorphoses*, VII

¹³ Hubert & Mauss, *Esquisse d'une théorie générale sur la magie*, Paris, 1902-1903, repris dans *Sociologie et anthropologie*, PUF, 1973, pp.1-141

Ainsi comme toute praticienne des arts magiques, Médée sait préparer des philtres ou des potions. Dans ces philtres apparaissent comme ingrédients des plantes ou morceaux de corps d'êtres vivants passés par la mort. Les incantations, les chants ou mélodies qui accompagnent la préparation font partie intégrante du rituel au point que cette partie chantée, le « *carmen* » en latin, est fondateur du rituel car il conditionne son efficacité. Une des particularités de l'art magique, c'est que lors de rituels étranges par leurs aspects, certains dieux seulement sont invoqués. L'invocation n'est pas seulement un appel : non qu'il s'agisse pour le dieu simplement de donner sa « bénédiction » à la réussite de la cérémonie magique, on le convoque, on exige sa présence. On le fait assister au rituel et cela par la contrainte. Cette manière particulière de s'adresser aux dieux est ce qui reproché à Rome aux praticiens de la magie. Il ne s'agit pas d'amadouer ou de persuader les dieux mais de les tenir à la disposition du praticien.

Médée, tout au début de la pièce de Sénèque, invoque les puissances de la Nuit, des Enfers, en précisant qu'il s'agit de « puissances que Médée plus qu'une autre a le droit d'invoquer¹⁴ ».

Pourquoi est-il plus permis à Médée qu'à une autre d'invoquer, d'appeler par leur nom ces divinités ? Sur quoi fonde-t-elle son droit ? Peut-être sur son malheur qui l'autorise à parler : « *voce non fausta precor* », « *ma prière se fait d'une voix/ par une parole qui n'est pas heureuse* ». Sa prise de parole a en effet de quoi déconcerter. Sa parole n'est pas « heureuse », pas « favorable ». Si sa prière n'est pas heureuse, c'est qu'elle est donc "mauvaise" ou "sinistre" parce qu'elle s'adresse aux puissances infernales et qu'elle présage la destruction, la mort, la catastrophe. Mais il y a aussi, dans cette formule, un écho inversé à une formule conventionnelle de la piété antique. Pour éviter qu'une parole néfaste ne soit prononcée lors d'une cérémonie religieuse, les assistants proclamaient, en effet, une formule rituelle qui devait assurer le bon déroulement du rite : *faute linguis*, « Soyez(-nous) favorables par vos langues », et un flûtiste, dit-on, devait alors éloigner tout bruit parasite en jouant de son instrument. La prière de Médée est exactement l'inverse de la formule traditionnelle, d'autant plus qu'elle annoncera bientôt son intention de perturber la cérémonie nuptiale de Jason. Elle transgresse la fameuse formule, où être favorable consiste à se taire. Médée choisit de parler et c'est en cela que sa voix ne peut être que *non fausta*. Elle fait entendre un langage qui ne prétend pas plaire. C'est ainsi que Michelet représente sa sorcière, misérable créature dont le malheur explique les actes. Sa misère l'exclut ; elle s'exclut comme on l'exclut. Elle ne peut qu'être réduite, que se réduire, à un rôle de sorcière¹⁵.

Mais peut-être est-ce également sa connaissance qui lui permet de prendre la parole et d'appeler par leur nom les dieux. Car justement elle connaît leur nom. A l'instar d'Erichon, la sorcière de Lucain, qui connaît le nom secret des divinités, ce nom qu'on ne dit pas, mais qui est le « vrai nom » des dieux¹⁶, Médée grâce à son savoir de magicienne, se permet de sortir du silence et d'arracher au silence les dieux, en les nommant.

Quant au « *plus qu'une autre* » du vers 8, cité ci-dessus, il laisse penser qu'il existe des degrés de droit pour communiquer avec ces dieux liés aux degrés de savoir acquis par le magicien. Et ce savoir, qui s'apprend par degrés et dont les degrés donnent des droits, ressemble à

¹⁴ Sénèque, *Médée*, v.8-9, Paris, Belles Lettres, 1996. « *Quosque Medae magis / fas est precari* »

¹⁵ Michelet, *La sorcière*

¹⁶ Lucain, *la Pharsale*, VI, 732

l'initiation exigée des fidèles des cultes à mystères, comme les cultes isiaques ou dionysiaques¹⁷.

Pourtant, quand on se tourne vers Médée, et plus précisément vers son nom, il n'y a rien qui évoque un savoir. La racine *-med n'implique ni conception scientifique ni techniques particulières. Elle donne en grec *μέδομαι* qui signifie "prendre soin de", et *μήδομαι* qui signifie "méditer, inventer", en latin *medeor* qui signifie "guérir" d'où viennent *medicus*, *medicina*, *medicamentum*, *remedium*. Médée peut donc signifier à la fois, "celle qui prend soin", comme "celle qui est ingénieuse".

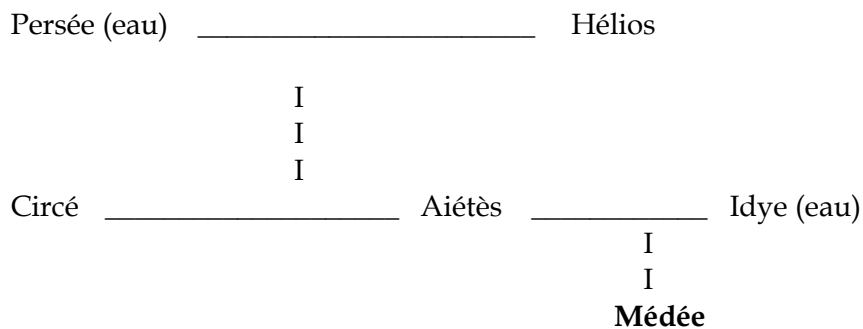
Dans ce nom s'entrelacent, à la fois, non le savoir mais l'ingéniosité qui permet le savoir, ainsi que le soin accordé à autrui qui peut entraîner la guérison ou la mort.

Origines du pouvoir et pouvoir des origines

Le nom de Médée évoque donc moins le savoir que la puissance, et cette puissance, ses pouvoirs, lui sont conférés par son illustre naissance. Sénèque insiste largement sur ce point dans *Médée* : « le soleil nous regarde, l'ancêtre de ma race » (v. 28-29), « Médée, la fille d'Aiétès, l'enfant de l'Arménie » (v. 179), « le soleil l'avait donné à Aiétès, pour qu'on le reconnût comme son fils » (v. 571-572), « la petite fille du soleil » (v. 210).

Son père Aiétès, (ou Aétès), roi de Colchide est fils d'Hélios, le Soleil. Sa mère est l'Océanide Idye, nom qui signifie en Grec la savante. Ainsi se mêlent en elle du côté paternel les éléments solaires, du côté maternel les éléments aquatiques. Mais les éléments aquatiques sont présents également du côté de son père qui est le frère de la magicienne Circé, célèbre pour avoir été vaincue par Ulysse. En effet, « ils descendaient tout deux d'Hélios Lumière des vivants / et avaient pour mère Persée, la nymphe océanide¹⁸. »

On peut donc établir un arbre généalogique :



Ainsi l'eau semble jouer un rôle prédominant dans son ascendance. Or, si c'est de cette ascendance que ses pouvoirs lui viennent, il semble que l'eau soit un élément de pouvoir déterminant.

Cette famille possède de puissantes magiciennes - Circé étant la tante de Médée, pour qui l'eau, comme pour le reste des hommes, est un élément essentiel à la vie ; mais pour elles, il est essentiel à leur survie et à l'aboutissement de leurs désirs. Circé, entourée d'eau dans son

¹⁷ Voir sur ce rapprochement Fritz Graf, *La magie dans l'Antiquité gréco-romaine*, Belles Lettres, coll. Pluriel, chap. IV « Comment devenir magicien ? - Les rites d'initiation. »

¹⁸ *Odyssée*, X, 138-139

île, ne peut assouvir ses désirs que grâce aux hommes que la mer lui amène. Tandis que pour Médée, la mer est tout à la fois ce vers quoi on la chasse et ce qui lui permet de s'enfuir. Cette mer lui permet de survivre, et de porter vers d'autres terres ses regards et ses pouvoirs. Mais cette eau est paradoxalement ce qui la retient prisonnière au milieu de la plus libre, de la plus ouverte des routes. Elle, qui s'est expatriée, se trouve condamnée à errer de terre en terre, et à n'être en somme que de passage. Peut-être peut-on même dire qu'elle est la Passagère par excellence, c'est-à-dire la prisonnière du passage¹⁹.

Quant au soleil, il luit en elle car les descendants d'Hélios ont un éclat des yeux bien particulier. D'ailleurs, Circé reconnaît sa nièce grâce à ce trait caractéristique²⁰. On peut noter toutefois que les traditions mythologiques admettent des variantes : Denys de Milet et Diodore de Sicile faisant d'Hécate, la déesse de la magie, la mère de Médée ; d'autres en font sa confidente dont dépend entièrement l'efficacité de ses incantations et de ses rites.

*« Tuque, Triceps, Hecate, quae coeptis conscia nostris
Adiutrixque venis cantusque artisque magorum »*

« et toi, Hécate aux trois têtes, qui viens pour recevoir la confiance de mes desseins et donner l'aide dont tu favorises les chants et l'art des magiciens ²¹ ».

Son ascendance solaire lui offre donc d'être reconnue comme magicienne par ses pairs, tandis que son ascendance marine lui permet de trouver dans la mer un refuge, une route pour fuir, mais qui n'est de fait qu'une prison passagère, à l'image de ce qu'elle est, une passagère, éternellement de passage.

Pourtant, le mythe de Médée fait d'elle une descendante des dieux, une femme bienfaitrice, avant de faire d'elle une princesse magicienne et cruelle. Charles Segal évoquant Circé écrit : « Sa magie est une extension de sa propension au désir, au pouvoir sur les hommes ²² ». Dans le cas de Médée, il semble que ses pouvoirs fassent d'elle une guérisseuse tant qu'elle reste inexpérimentée dans le domaine du désir. Son expérience amoureuse est, avant tout, expérience de la douleur. « *Saevit infelix amor* », s'écrie-t-elle²³. « Il me brûle, mon amour malheureux ! » C'est à partir de cette expérience du désir et de l'amour, qui ne se passe et ne peut se passer, semble-t-il, sans une expérience de la douleur et du malheur, que les pouvoirs de Médée deviennent destructeurs : c'est à cet instant que de guérisseuse elle devient magicienne, au moment où ses capacités et ses pouvoirs ne peuvent plus servir qu'à briser l'ordre du monde, c'est-à-dire l'ordre établi.

¹⁹ Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, coll. Tel, Gallimard, Première partie, chap.I

« *Stultifera navis* »

²⁰ Apollonios de Rhodes, *les Argonautiques*, IV, 1669

²¹ Ovide, *Métamorphoses*, VII, 194-195, Paris, Belles Lettres, 1966, trad. par Georges Lafaye

²² Charles Segal, « *Tantum medicamina possunt* : la magie dans les *métamorphoses* d'Ovide », in *La Magie. Actes du colloque international de Montpellier*, Tome III, 2000, pp.45-70, et plus particulièrement p.55.

²³ Sénèque, *Médée*, 136

La magie de Médée : (3)

La magie et l'ordre établi : la magie, à quel prix ?

Une des caractéristiques du mythe de Médée est la grande violence qui s'exerce dans le parcours et les actes de son héroïne. Le meurtre engendre le meurtre et la trahison promet une vengeance qui fait frémir avant même de s'accomplir. Dans le cas précis de la magie antique, il est une constante qu'il faut ici interroger. Presque toutes les sorcières ou magiciennes exercent une violence sur les divinités qu'elles mettent à leur service. Mais pas Médée. Pourtant la violence demeure, s'exerçant dans ce mythe d'une manière particulière mais se maintenant comme une condition de réussite de la cérémonie magique.

Conditions de la magie

La violence se traduit bien en contrainte, que font porter les magiciens aux dieux ainsi qu'aux corps dont ils se servent pour arriver à leurs fins. Il s'agit bien de faire violence, si besoin est, à ceux qui peuvent donner des réponses, répondre à la demande qui a été faite, et ainsi satisfaire le désir qu'on leur a fait connaître.

Mais dans le cas de Médée ? A aucun moment elle ne fait violence aux dieux, qu'à la différence d'Erichto²⁴, elle implore. Si elle ne recourt pas à la contrainte envers les dieux, c'est qu'il n'en est pas besoin. Mais alors, contre qui exerce-t-elle sa violence, si ce n'est contre ses ennemis et surtout contre elle-même ?

En effet dans la *Médée* de Sénèque, il n'y a pas de nécromancie ; il s'agit pourtant bien d'un rite touchant à la mort, d'une œuvre de mort. Empoisonner des présents qui seront offerts à la femme de Jason, Créüse, afin de causer sa perte. Et cela exige un rite funéraire²⁵. S'il y a une demande faite aux dieux, la seule réponse audible est le triple aboiement d'Hécate : cette réponse n'est pas de l'ordre du discours, elle n'est qu'un son inintelligible, comme les sons qu'émet Erichto et qui n'ont rien d'humain. La réponse à la demande de la suppliante se manifeste concrètement dans le manteau à offrir qu'elle ensorcelle grâce à l'aide d'Artémis, dans les présents nuptiaux pour une noce qui est un peu la sienne, pour les noces de Jason dont elle a deux enfants. Son maléfice sert sa vengeance en commençant à détruire ce qui l'unit à Jason : le mariage. En assassinant la mariée, elle tue la mariée qui est en elle. D'ailleurs la violence qu'elle fait subir, la touche de plein fouet puisqu'elle aboutit à faire couler le sang de sa race. Et il s'agit de comprendre que par « sang de sa race », on entend à la fois son propre sang, qu'elle fait précisément couler durant la cérémonie magique, ainsi que le sang qui perpétue sa race, c'est à dire celui de ses enfants. Et cette violence qu'elle exerce contre elle-même n'est que le reflet d'une situation tragique : elle est celle qui demande car elle souffre – la seule à demander la magie car peut-être la seule à tant souffrir, et en même temps la seule qui puisse apporter la réponse à sa souffrance.

Le sang de la magicienne, de Médée, est le dernier ingrédient lors du rituel. Faire couler son propre sang est l'acte ultime qui permet au rite magique d'être efficace, à la vengeance de s'accomplir. Médée doit se servir de ses pouvoirs non pour un autre, mais pour elle-même, ce qui la conduit à commettre ce qu'auparavant on lui demandait de faire et qu'elle trouvait

²⁴ Erichto est le nom de la sorcière apparaissant dans l'œuvre de Lucain, *La Pharsale ou La guerre civile*

²⁵ Sénèque, *Médée*, 802 « *tibi funereo more...* »

injuste²⁶. La violence qu'elle se fait en pratiquant la magie pour elle-même et en faisant couler son propre sang, ne peut que démultiplier la violence qu'elle exerce sur ceux qui l'entourent. Elle pousse cette violence contre elle-même jusqu'à assassiner ses propres enfants, jusqu'à faire couler le sang de sa race. Elle détruit ce qui, à l'extérieur d'elle, est encore une part d'elle-même. Ce qui est souligné dans cette scène de magie, c'est le processus d'auto-destruction que Médée s'inflige pour vaincre sa douleur. Pour suivre l'intuition de François Comba, on peut aussi se demander si le sang qui doit couler, à travers une violence qu'une femme s'inflige volontairement ou nécessairement, ne serait pas un écho au sang de l'hymen²⁷. De même que le corps saigne en s'ouvrant lors d'un premier rapport sexuel, ici le corps doit saigner comme un écho à ce saignement primitif qui permit à la jeune fille de devenir mère. Ne pouvant se refermer, l'hymen saigne à nouveau. Cette hypothèse de type psychanalytique est d'autant plus pertinente pour un texte antique que « hymen » est le mot par lequel on désigne en Grec le mariage. Ainsi l'union qui saigne sert de pierre angulaire au rituel magique pour en faire un rituel de mort, rappelant à la fois la souffrance inhérente à la passion ainsi que la promesse détruite d'un amour sans avenir, devenu le symbole de la mort au sein même de la vie.

La scène de magie reste dans la *Médée* de Sénèque le lieu où la violence peut s'exercer et surtout se libérer à travers le rituel de mort. Ne frappant pas directement les dieux, la violence frappe celle même qui utilise la magie, peut-être parce qu'à la différence d'Erichon elle se sert de ses pouvoirs à ses propres fins ; sans doute parce qu'en tant qu'héroïne tragique, sa condition ne peut la conduire qu'à la destruction de ce qu'il y a en elle d'humain.

Le feu joue alors un rôle purificateur qui rétablit l'équilibre en détruisant l'endroit où se sont déroulés des actes criminels. La destruction de ce lieu par le feu ramène à un état antérieur au crime ; de la même manière, le feu qui embrase les tuniques offertes à Créüse, la tue dès qu'elle les a portées, et rétablit pour Médée l'état antérieur au crime qu'a commis Jason en la répudiant.

Portrait de Médée : le sens du crime

La magicienne plonge ceux qu'elle rencontre dans l'angoisse, dans le sens où elle représente à travers l'art qu'elle pratique, une puissance inconnue. Elle est l'incarnation du lien invisible entre ce monde et la surnature qu'elle met à l'œuvre. Mais c'est surtout dans les modalités du fonctionnement de son art qu'elle signifie à qui la rencontre cet inconnu angoissant. Elle seule sait produire l'action magique ; elle seule connaît les moyens de mettre en mouvement ces forces et ces puissances. Ces moyens sont secrets. On ne les divulgue pas. Tels sont les *agrestes litterarumque ignari* (« paysans et ignorant les textes ») à qui Pline reproche de ne pas vouloir dévoiler leur connaissance des plantes²⁸.

C'est l'exclusivité du pouvoir des sorcières, le fait qu'elles seules sachent comment faire agir les forces qu'elles désirent voir à l'œuvre, c'est cette capacité unique à pénétrer les arcanes du monde, qui font d'elles des personnages qui ne peuvent que produire l'angoisse chez qui les rencontre. Le rapport qu'elles entretiennent avec l'inconnu, et le secret dont sont entourés leurs savoirs, voilà ce dont tout humain, sauf elles, se pense exclu. Ce rapport d'exclusivité

²⁶ Ovide, *Métamorphoses*, VII, 174 « *Nec tu petis aequa* »

²⁷ François Comba, maître de conférences à Sciences Po-Paris, *Psychanalyse de Voldemort*, Profondeur de champs, Paris, 2012.

²⁸ Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle*, XXV, 16 « *Sed quare non plures noscantur causa est quod eas agrestes litterarumque ignari experiuntur, ut qui soli inter illas vivant* », « *Turpissima causa raritatis quod etiam qui sciunt demonstrare nolunt* »

est à rapprocher de l'exclusion dont elles sont victimes. Cette figure de l'exclusion qu'est le personnage de la sorcière est la projection sociale de cette exclusivité de pouvoir qu'on leur attribue. Les représentations de tels personnages possèdent un point commun : il s'agit d'êtres d'exception, à la limite de l'humain.

Médée est ainsi la figure de l'exclue qui, pour aller au bout de sa vengeance, sort même de l'humanité. Quand elle fait couler son propre sang lors du rituel de mort qui sert sa vengeance, elle entame le procédé d'auto-destruction qui trouve son apogée dans le meurtre de ses propres enfants. La violence qu'elle exerce sur ses ennemis et sur elle-même, fait d'elle un monstre, un être qui ne commet pas simplement un crime, mais qui commet le *nefas*, « l'interdit ». Cet acte interdit, qu'on peut à peine dire, la fait sortir de l'humanité commune. Ce qu'elle commet, les mots eux-mêmes ont du mal à l'exprimer. Le seul terme approprié est *nefas*, l'interdit qui indique ce qu'il est défendu de faire, mais aussi ce qu'il est défendu de dire.

Cet acte est tel que le langage commun ne peut l'exprimer qu'avec difficulté, cet acte est presque de l'ordre de l'indicible. Son attitude face à la société est telle qu'il faut presque sortir du discours pour l'exprimer. C'est pourquoi, dans la pièce d'Euripide, Jason ne peut que répéter : « Tueuse d'enfants ! » Il n'y a plus assez de mots pour dire ce que la magicienne a accompli dans sa logique de destruction. Il ne reste plus que la répétition, plus qu'une sorte de bégaiement pour exprimer, c'est-à-dire faire sortir de soi, la terreur, qui se résout presque en une stupeur muette. De même que le serpent, attiré par le chant de la magicienne, se love puis dans sa danse se fige²⁹, de même Jason ne peut que se débattre avec le peu de mots qui lui restent, et surtout ne peut que répéter cette expression figée par l'horreur d'un crime indicible. Les voici tous deux transis, recroquevillés, terrassés dans une position quasi foetale. Jason, comme le serpent, se replie sur lui-même, dans la position d'un enfant qui va naître, mimant ainsi ce que Médée a fait disparaître³⁰. Les voici tous deux lovés, dans la position d'un enfant dont le propre, selon le sens étymologique du mot, est de ne pas savoir parler. Jason ne peut plus que balbutier.

L'interdit qui pèse sur les arts magiques se double dans le cas de Médée de celui que représente l'infanticide qu'elle commet. Tous deux sont *nefas*. Pour Florence Dupont, le *nefas* apparaît comme « un crime désintéressé, qui semble être sa fin en soi ». « C'est un crime gratuit, éthiquement inintelligible dans la mesure où celui qui l'accomplit n'a rien à gagner dans le monde où il vit, sinon d'être exclu de ce monde qu'il nie ³¹ ». Ce monstre que devient Médée est identifié avec le désordre qu'elle a produit. Elle n'est pas punie. Elle ne peut pas l'être. Elle ne peut qu'être expulsée de ce monde ordonné, celui des hommes et des lois, où elle n'a plus sa place.

Pratiquer la magie signifie quitter l'ordre établi. Médée va jusqu'au bout de sa logique de destruction, puisque lorsqu'elle tue ses enfants, elle ne pratique pas la magie. Ils ne meurent pas, à la différence de Créüse, sous les coups d'un maléfice. Elle quitte le personnage de magicienne malfaisante et criminelle pour celui d'un être qui par ses actes sort de l'humanité commune, non plus simplement en échappant aux règles établies, mais en commettant l'innommable de ses mains et sans avoir recours aux pratiques magiques. Cette sortie de la magie, qui était elle-même sortie des règles, n'est pas qu'un retour en arrière ou à un état antérieur. Il s'agit bien d'un mouvement double. Comme la magie n'intervient pas, cet acte

²⁹ Sénèque, *Médée*, 688-690 « *Carmine audito stupet*
Tumidumque nodis corpus aggestis plicat
Cogitque in orbis »

³⁰ Ces lignes concernant l'attitude de Jason sont inspirées de la mise en scène de la *Médée* d'Euripide par Jacques Lassalle, en 2000, dans la cour du Palais des papes, en Avignon.

³¹ Florence Dupont, *La Médée de Sénèque. Comment sortir de l'humanité ?*, Belin Sup, 2000, p. 28

est d'autant plus odieux, il la rend d'autant plus humainement coupable. Au point que cet acte pratiqué par un être redevenu pour un instant humainement normé, devient par conséquent absolument incompréhensible : il vient de la faire basculer dans l'inhumain. Sa vengeance la libère de sa souffrance et libère son potentiel divin : elle devient ainsi à proprement parler une Erinye, une incarnation de la Vengeance.

C'est cette limite entre le désir et sa réalisation que la magie promet de faire franchir. Et lorsqu'elle touche à des domaines qui touchent eux-mêmes l'autorité en place, lorsqu'elle frappe l'autorité en frappant certaines personnes, elle est condamnée non en tant que magie, mais en tant que réalisation sociale d'un désir individuel perçu comme dangereux.

Magie et folie : les enjeux de l'interdit

Lorsque l'irrationnel propose comme voie de l'entendement la voie de la déraison, lorsque la voix des magiciens propose de laisser résonner la voix obscure des désirs, un glissement peut s'opérer : il consiste à allier la magie à la folie. Il consiste à faire de la folie une figure de la magie, à représenter la magicienne comme folle, à unir en un personnage l'appel du désir et l'absence de logique.

Médée est représentée chez Sénèque comme une folle furieuse. Les deux thèmes de la folie et de la fureur apparaissent d'ailleurs comme très liés et employés très souvent ensemble. *Furor*, ainsi que ces dérivés, et *lymphatus* forment une alliance dans des personnages où la colère entraîne des actions démesurées, à la limite du compréhensible.

« *Furoris ore signa lymphati gerens* ³² »

« Portant sur son visage les traits d'une folie furieuse »

C'est par les mêmes termes que Virgile peint la folie d'Amata provoquée par la colère de l'impitoyable Junon³³. Et d'ailleurs les modalités de la folie sont chez la magicienne de Sénèque comme chez la reine de Virgile d'une nature assez spécifique. Quand Amata est véritablement habitée par la furie Allecto, Médée, elle, apparaît comme « *qualis entheos* ³⁴ », comme si elle était, à proprement parler, « possédée par le dieu », comme si elle avait le dieu en elle. Et si la magicienne est peinte sous ces traits, si les autres personnages de la tragédie la décrivent ainsi, on ne peut estimer que cette représentation soit innocente.

Dire de Médée qu'elle est *demens*³⁵, qu'elle a perdu l'esprit, dire qu'elle est comme hors d'elle-même, comme si un dieu la faisait agir, c'est considérer que ses pouvoirs sur le monde, et sa capacité à changer l'ordre du monde sont dangereux, car inhumains. Or les pouvoirs de Médée lui viennent principalement de sa connaissance. Et ce que l'on nomme folie, c'est l'usage de ces pouvoirs, l'utilisation de cette connaissance si secrète qu'est la magie. Cette attitude est celle d'une folle car l'usage qu'elle en fait est dangereux. Mais dangereux pour qui ?

« *Nemo potentes aggredi tutus potest* »

« Personne ne peut, en restant protégé, s'avancer contre les puissants »

³² Sénèque, *Médée*, 386

³³ Virgile, *Enéide*, VII, 287-341 (desseins de Junon et convocation d'Allecto) puis 342-405 (folie bachique d'Amata) ; plus particulièrement v. 377 « *Immensam sine more furit lymphata per urbem* »

³⁴ Sénèque, *Médée*, 382 « *Incerta qualis entheos gressus tulit* »

³⁵ Id. , 174 « *Compesce verba, parce iam, demens, minis* »

« On ne s'attaque pas impunément au pouvoir », traduit Florence Dupont ³⁶. Le danger que représentent les pouvoirs magiques de Médée pour le pouvoir en place à Corinthe, est perçu comme assez grand pour que, lors de son entretien avec le roi Créon, on la fasse reculer et surtout qu'on la fasse taire. Ses pouvoirs font peur. Une telle femme fait peur. Et il s'agit de faire sortir de la cité cette femme et cette peur qu'elle inspire, en espérant que de la cité la Peur sortira avec celle qui l'inspire. La cité est comme possédée par celle que l'on se représente comme une possédée. Ce qu'elle a en elle et qui habite la cité, c'est bien la magie et les peurs qui alimentent ses représentations. Sa présence et sa prise de parole font de la magie un objet du discours. Et faire sortir la magicienne, c'est aussi faire sortir le discours que l'on tient sur elle. Expulser le discours que l'on tient sur la magie. Cela n'est pas sans rappeler que la magicienne est avant tout celle que l'on dit magicienne, que la magie est ce que l'on désigne comme magie. Le seul discours qui peut avoir une place dans la cité est celui qui, semble-t-il, renvoie à cette cité. Le discours qui ne renvoie pas à la réalité est dit fou, et de même, la peur, quand elle ne tire pas son origine de l'autorité mais de ce qui s'y oppose, ne peut être dite que destructrice, quand l'autre sera dite unificatrice.

Unir la magie et la folie dans le personnage de Médée, c'est donc avant tout établir des critères extérieurs pour mieux l'entourer et l'exclure. Expliquer la magie par la folie, et la folie par la possession, c'est bien chercher des raisons extérieures à un phénomène, pour tenter, en apparence, de l'expliquer, mais en réalité pour le fuir ou le faire fuir. Comme si ce phénomène n'avait pas de causes internes, comme si la causalité était à chercher ailleurs. Ce recours à une extériorité est donc ici une manière de ne pas dire clairement les fantasmes qui alimentent une telle conception du monde : un prétexte pour ne pas dire la colère ni la capacité de vengeance que représente la magie et ses possibilités. Une manière facile aussi de discréditer le savoir magique en l'assimilant à la déraison et à l'absence d'une causalité clairement identifiable. Comme Freud et ses précurseurs, notamment Charcot, qui envisagèrent d'écouter le discours des aliénées pour comprendre l'origine de leurs maux et ainsi mettre en place une méthode de compréhension du fonctionnement de l'esprit humain, tout sain qu'il fût³⁷, écouter le discours de la magicienne soulève des résistances profondes que le théâtre antique met en scène. Cette assimilation entre magie et folie est donc avant tout un subterfuge pratique pour expulser le mal sans en écouter la douleur. La capacité tragique des héros étant de provoquer leur destin en cherchant à le fuir, c'est ce subterfuge qui conduit au désastre et à la catastrophe. C'est en effet l'ordre d'exil stipulé par Créon à Médée qui fait d'elle une mère infanticide. Ainsi l'expulsion de la magie conduit les hommes qui pensaient se sauver à périr ou comme Jason à vivre dorénavant d'une vie de souffrance.

Un tel glissement est la marque d'une société qui se crispe, et qui identifie comme danger ce qu'elle ne peut encadrer. C'est en cela qu'on peut dire de la folie, à l'instar de la magie, qu'elle est la voix des exclus, comme le dit André Bernard³⁸. Elles représentent toutes deux ce que la société combat à défaut de pouvoir le faire disparaître. « La menace d'une pollution générale est une arme qui permet la coercition mutuelle ³⁹ ». Et le geste qui vise à exclure Médée sous prétexte qu'elle est folle, est en réalité ce geste qui vise à exclure la magie d'une cité, dont l'autorité désire tout régir, jusqu'aux modalités d'accès au sacré.

³⁶ Sénèque, *Médée*, 430 ; traduction du latin par Florence Dupont, Imprimerie Nationale, coll. *Le spectateur français*, p.41

³⁷ Freud, *Cinq leçons de psychanalyse*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1966, *Deuxième partie*

³⁸ André Bernard, « La voix des exclus », in *La Magie. Actes du colloque international de Montpellier*, Tome II, 2000, pp. 7-17, particulièrement *Des déracinés aux marginaux*, p. 8

³⁹ Mary Douglas, *De la souillure – essai sur les notions de pollution et de tabou*, La découverte, 1992, traduit de l'anglais par Anne Guérin, préface, p. IV

Il apparaît là une ressemblance étrange entre la volonté d'abattre la magie en contrôlant les voies d'accès au sacré, et la volonté d'abattre les frontières, de transgresser les limites, afin d'accéder à l'objet de son désir : c'est le fantasme d'un entendement tout puissant qui réaliserait tout ce qu'il désire. La magie est reléguée à occulter la raison, tandis que l'autorité, elle, recouvre ce qu'elle identifie à la déraison d'un masque de laideur. L'autorité rend donc indésirables les désirs qui lui résistent ou ceux qu'elle ne peut encadrer.

Ce glissement pour éliminer le danger que représente la magie, est une simplification qui trouve son apogée lorsque le Christianisme arrive au pouvoir. Le châtement des désirs jugés impurs est alors clairement exprimé de manière officielle, et la magie expressément condamnée sous toutes ses formes.

Voilà ce qui se dessine déjà sous la Rome impériale : une condamnation de la magie quand elle va à l'encontre de l'autorité, qui reflète une condamnation des désirs ne s'inscrivant pas dans la norme. Cela met à jour comment les Romains percevaient la puissance des désirs, celle de la magie, celle de l'Etat : dans un rapport de force où les luttes sociales vis-à-vis du sacré ne font que refléter les luttes intimes entre les possibles et leur accomplissement, entre les désirs et les craintes, entre l'inconnu et la connaissance, entre la conscience de l'ordre et l'inconscience du désordre.