

Amédée 2009, une Médée trop humaine.

Jean-Michel Vives

Professeur de Psychologie Clinique et Pathologique

Université de Nice Sophia-Antipolis

Psychanalyste et metteur en scène

Lorsque Sophie Bisson/Tournier m'a confié son texte Amédée 2009 pour le lire, la première chose qui m'a surpris, passé l'intérêt littéraire et dramatique de l'œuvre, c'est ce que j'ai pu repérer comme l'absence de la grande scène de Médée où celle-ci, à travers un long monologue, pèse les raisons de son acte à venir. Cette scène se retrouve chez tous les grands prédécesseurs : Euripide, Sénèque, Corneille, Anouilh, Rouquette... Dario Fo réduit même sa Médée à cette seule scène, comme si elle pouvait condenser toute la tragédie à elle seule. Lorsque je fis part de mon étonnement et peut-être de mon incompréhension à Sophie Bisson, celle-ci me répondit catégoriquement qu'aucune scène ne manquait. Lecteur de Freud, je pense comme lui que le créateur précède toujours le psychanalyste. Aucune scène donc ne manquait, il convenait de relire la pièce et de résoudre pour moi le mystère de la scène absente.

En fait, en lisant et relisant la pièce je me rendis compte qu'à la place de la scène escamotée se trouve une description d'un passage à l'acte (Cf. scène 15). Là où les dramaturges nous avaient habitués à une introspection Sophie Bisson nous impose une extra-spection, si vous me permettez ce néologisme. C'est-à-dire, une vision où le sujet s'absente. Une impossibilité de penser ce qui est en train de se dérouler pour lui. En cela, je crois que nous pouvons soutenir que l'Amédée 2009 de Sophie Bisson/Tournier est une interprétation post-moderne du mythe. Non une vision psychologique du devenir criminel de Médée, ce qu'elle est depuis Euripide, mais une vision hors-sujet. Non en ce que l'auteur ne traiterait pas le sujet, mais une vision où le sujet Médée se voit dépossédé de son acte. Pas de triomphe glorieux (les gloires antiques et baroques ont été rangées au magasin des accessoires) et le retour d'Amédée à la fin de l'œuvre se conclut de façon très cohérente par une double intervention parlée :

- juste après le meurtre : « je ne sais pas »,
- et pour finir, la reprise du monologue d'entrée de Médée 1 où Amédée se fait porte-parole. Ce n'est pas une parole subjective que prête l'auteur au personnage, mais une réminiscence. C'est-à-dire le retour d'un événement passé, vécu avec un fort sentiment d'actualité, sans que cet événement puisse être correctement situé dans le passé.

Sophie Bisson/Tournier en fait, je crois, une figure de l'« éternel retour ». Je pense, pour ma part, que nous pouvons y lire autre chose.

Depuis Freud, nous savons que les hystériques souffrent de réminiscences, la clinique des personnes âgées nous confronte à ce phénomène sous une autre forme. Quelle est donc la réminiscence que Sophie Bisson/Tournier nous indique ici ? Pas forcément hystérique, ni gâteuse, elle est la réminiscence de la solution du passage à l'acte, de l'ob-scénité du sujet lorsqu'il quitte la scène du fantasme. Ob-scène, que je vous propose d'entendre ici dans son étymologie non avérée mais poétiquement judicieuse d'ob-scène : hors de la scène. Là où justement nous attendons de Médée qu'elle fasse sa grande scène, qu'elle occupe toute la scène du théâtre, ainsi que la scène psychique du fantasme où elle débattrait avec elle-même au cours d'un soliloque, Sophie Bisson/Tournier la fait s'absenter. C'est littéralement « hors d'elle » qu'elle nous la présente. Si le meurtre pouvait être pour les Médée précédentes un acte de passage terrible mais rationalisé, il devient pour Amédée un passage à l'acte où le sujet s'absente. Cette proposition entre en résonance de façon étrangement inquiétante avec les diverses affaires d'infanticide ayant dernièrement défrayé la chronique judiciaire. Toutes ces mères semblent avoir comme point commun de s'être absentes d'elles-mêmes dans le temps du meurtre jusqu'à dissimuler, pour certaines, le cadavre de l'enfant dans les endroits les plus improbables : congélateur, carton à chapeau...

Sophie Bisson/Tournier joue avec virtuosité des codes théâtraux et des schèmes de pensée du spectateur. Alors que son texte se déroule selon une symétrie aisément repérable, les scènes Créon/ Médée et Jason/Médée se retrouvent chez elle aux endroits où les illustres modèles les avaient déposés, nous laissant – à quelques variations près comme l'introduction des Médée¹, 2 et 3 – penser que nous sommes en terrain conquis, elle provoque alors un véritable coup de théâtre en escamotant la scène Médée/Médée. La Médée 2009 n'est pas réflexive. Elle peut avoir accès aux autres (les mères infanticides contemporaines également : elles travaillent, sont mariées parfois...) mais non à elle-même, si ce n'est par la truchement de voix hallucinées : les pousses au crime d'Amédée. Lacan nous l'avait dit : « Ce qui ne peut être symbolisé fait retour dans le réel ». Amédée ne tue pas ses enfants pour se venger de Jason ou pour ne pas les abandonner, mais parce que quelque chose qui n'a pu être symbolisé l'y pousse.

Symbole est un mot qui fait pivot dans la psychanalyse. Symbole et ses dérivés symbolique et symboliser. Le dictionnaire Bailly nous renvoie à une étymologie grecque *sumbolon* signifiant signe de reconnaissance. Primitivement, il s'agit d'un objet coupé en deux, dont les deux hôtes conservaient chacun une moitié qu'ils transmettaient à leurs enfants ; ces deux parties rapprochées servaient à faire reconnaître les porteurs et prouver les relations d'hospitalité contractées antérieurement. A ce rapprochement correspond justement le sens du verbe *sun-ballo* composé de *sun* ensemble, et du verbe *ballo* : lancer. Cela veut donc dire : jeter ensemble, aboutir au même point, où ce qui est lancé s'inscrit. À l'origine, le symbole est un double signe qui, réuni, sert à faire reconnaître non pas tant une personne que la relation qui l'unit à une autre. D'ailleurs, n'est-ce pas le propre de tout signe de reconnaissance ? Le mot *sumbolon* signifie d'abord le rapprochement de deux choses qui s'emboîtent, qui s'ajustent.

Au mot symbolique en grec un contraire inattendu apparaît, le mot diabolique. Il est formé du même verbe jeter (ballo) et du contraire de sun qui est dia. Tandis que sun est la préposition du rassemblement, dia est celle de la séparation. Dans l'étymologie des mots diable, diabolique se trouvent donc l'idée de lancer de jeter mais cette fois en séparant. Diabolos veut dire littéralement qui désunit. Amédée peut être vécue comme diabolique. « Les affaires » dont toute la presse bruisse (celle de la Toison - un écorché donc-, l'affaire du démembrement de son frère, de l'ébouillement de Pélias) nous renvoient à la dimension de la sorcière et conséquemment à celle du diable. Médée délie, défait les liens symboliques qui la relie à sa terre, sa patrie, sa famille.

Là où les liens symboliques sont défaits, voire déniés apparaît la déliaison diabolique et son cortège de symptômes dans le cas d'Amédée : l'hallucination.

Symptôme, en grec sumptoma, signifie affaïssement, coïncidence ; en général : événements fortuits. Formé de sun (ensemble) et pipto (tomber), avec l'idée de chute involontaire ou partiellement involontaire comme dans les phrases réflexives françaises qui expriment des attitudes commandées par une forte émotion ou passion (je me précipite, je me jette...). Alors que le verbe ballo du mot symbole donnait l'idée de faire tomber, pipto donne l'idée de tomber, faire une chute. Les deux verbes renvoient à la même action : mais le sujet l'accomplit souverainement dans le premier cas, la subit passivement dans le deuxième. Dans le symbole et dans le symptôme demeure pourtant le même sens : aboutir ensemble au même point. Cette rencontre des deux moitiés qui permettent au sens d'apparaître, le symbole la produit. Dans le symptôme elle se produit comme accidentellement. Les hommes sont les auteurs des symboles, les spectateurs des symptômes. Comme si le symptôme était un sous symbole, un retour par la voie du hasard de ce qui n'a pas pu être symbolisé. Ce qui n'a pu être symbolisé de la filiation fait retour dans le réel de l'hallucination qui enjoint Amédée de défaire les liens de la filiation, encore une fois.

Y a-t-il un mot en grec qui serait au symptôme ce que le diabolique est au symbolique ? Reprenant le même verbe pipto qui composait le mot symptôme et la même opposition entre sun et dia nous formons l'antonyme diaptoma et constatons qu'il signifie en grec, justement : chute, faux pas.

Ce qui nous permet de conclure notre parcours dans l'œuvre de Sophie Bisson/Tournier qui se révèle alors d'une redoutable cohérence clinique : lorsque le symbolique vient à être mis à mal surgit la déliaison diabolique venant s'exprimer d'une part dans le symptôme hallucinatoire et d'autre part dans le « diaptome », la chute subjective du passage à l'acte.

La question qui se pose à nous est alors la suivante : qu'est-ce qui avait protégé Médée de cet effondrement subjectif jusqu'à présent ? Pourquoi faut-il attendre 2009 pour que Médée s'absente d'elle-même. Ce qui l'en avait empêché jusqu'à présent c'est l'indestructible certitude de son origine divine. Ou pour le dire autrement son indestructible carapace

narcissique. L'origine divine de Médée (selon la tradition la plus courante, elle est la petite fille de Phoibos, le soleil, fille de la déesse Hécate, patronne des magiciennes et sœur de la magicienne Circé). De fait, Médée est à ranger aux côtés des demi dieux tel Héraclès. C'est le non-oubli de cette ascendance divine qui a permis aux précédentes Médée de maintenir intacte leur carapace narcissique et donc de ne pas s'effondrer après l'abandon de Jason.

Amédée 2009 a oublié qu'elle est fille de Déesse, elle s'est faite humaine, trop humaine. Et c'est cette humanité qui lui est fatale car le seul recours pour se reconnaître femme passe souvent par l'expression du désir de l'autre. D'où cette dépendance toute féminine d'Amédée à son partenaire, Jackson, et cet effondrement, si souvent constaté dans notre clinique, quand le désir de l'autre vient à disparaître. Le propre de la féminité est de ne pouvoir être reconnu que par un autre. Face au miroir, une femme pourra se trouver belle ou laide, mais jamais aucun signe objectif ne pourra venir l'assurer. Ce que l'homme désire en elle, il est le seul à pouvoir dire si elle le possède ou non. A moins que ce rôle ne soit dévolu à la rivale, à qui elle envie cette féminité la rendant désirable. Apparaît alors la question : « Mais qu'est-ce qu'elle a de plus que moi ? » Question, bien sûr, que se pose Amédée, oublieuse de ses origines divines. Cette dimension immaîtrisée et immaîtrisable du désir de l'autre la confronte à la figure d'un Autre capricieux et inconstant.

Le sujet féminin se trouve alors suspendu à sa confirmation par l'Autre, et si cette confirmation vient à manquer, elle doute. Cela trouve alors à s'exprimer au cours de l'analyse comme au théâtre dans des phrases telles que : « Il n'a plus envie de moi, il ne me désire plus, il ne m'aime plus, il ne me regarde plus », ou bien encore « Ma mère ne m'a jamais aimée ». Entendez bien, « Plus » et non « Pas », et « Jamais » et non « Insuffisamment », les vraies femmes deviennent, pour leur plus grand malheur, rapidement des héroïnes d'opéra. Tant qu'à perdre, que ce soit tout et pour toujours.

Lorsqu'une femme est abandonnée, il ne reste plus rien. « Si je n'ai rien, je ne suis rien ». L'absence de réponse à l'appel amène alors le sujet féminin à se perdre dans l'absence que la création de sa féminité tentait à la fois d'évoquer et de révoquer. D'émetteur énigmatique, le sujet féminin, devient alors émetteur plaintif puis se transforme en récepteur persécuté comme nous le montrent les voix qui poursuivent Amédée.

Ceci nous permet d'esquisser ce qu'il pourrait en être de la spécificité de la position subjective chez le sujet féminin en situation d'abandon. Si la mascarade féminine est un appel, il s'agit d'un appel paradoxalement silencieux. Dans le silence de l'exposition, le sujet du manque se constitue comme l'objet paraissant être pour l'autre ce qui viendrait le combler. Cet appel silencieux se trouve être une demande d'être désirée. Demande qui aurait la particularité de ne pas avoir à s'articuler en mots, une demande muette, mais devant impérativement être entendue. C'est ce que nous montre très justement la scène muette où Amédée, enfilant la robe qui sera fatale à sa rivale, ressuscite le désir de Jason.

C'est donc l'humanité d'Amédée qui provoque sa chute. Médée 1 nous avait averti dès la scène 1 : « Jusqu'ici, on avait l'éternité pour nous. Il faut se rendre à l'évidence. Les dieux n'ont plus la côte. Ils oeuvrent dans la clandestinité. Alors l'éternité... pourrait ne pas durer toujours. ». Amédée en quittant le champ des Dieux s'expose à la souffrance humaine et à ses avatars. Elle en a même perdu son nom – Médée –, se voyant affublée de cet étrange prénom suranné pouvant être aussi bien porté par un homme que par une femme et dont l'étymologie nous rappelle qu'il ou elle est aimé(e) des dieux. Amédée, d'oublier son ascendance divine en est réduite à espérer pouvoir être aimée des dieux et d'un homme. A moins qu'il ne faille entendre dans Amédée, le a privatif nous annonçant dès l'entrée du personnage que la mythique Médée n'y est plus, celle-ci ayant laissé place à l'humaine Amédée. Humanité qui pourrait même conduire le couple Jackson-Amédée à se reconstituer à la fin de l'œuvre. Sophie Bisson n'est pas tout à fait d'accord avec cette lecture, mais son texte l'autorise. Je cite : Scène 17 : « Il semble bien que le couple infernal se soit volatilisé ». Un presque Happy end...

Mais cette humanité ne risque-t-elle pas de lui être fatale ? Sa chute subjective pourrait bien alors s'accompagner d'une chute dans les « sondages » littéraires : sa dimension sur-humaine n'était-elle pas consubstantielle de sa survie ? Médée pourra-t-elle continuer à exister après son entrée dans le monde des humains ? Nous n'en savons encore rien, mais quoi qu'il en soit, nous ne pouvons que l'accueillir comme une des nôtres. Amédée n'est plus l'étrangère, mais la-plus-qu'humaine : notre sœur. Bienvenue parmi les humains, Amédée.