



Maria de Fátima Silva – *Universidade de Coimbra*

Hélia Correia, *Desmesura*: Un agôn au féminin

fanp@ci.uc.pt

Hélia Correia a consacré aux sujets classiques trois productions dramatiques centrées sur de grandes héroïnes et sur des mythes populaires: *Perdição. Exercício sobre Antígona* (1991, reimpr. 2006), *Rancor. Exercício sobre Helena* (2000) et, finalement, *Desmesura. Exercício com Medeia* (2006). Même si, en général, elle reste fidèle à ses modèles classiques, son innovation principale – qui, naturellement, conditionne l’effet général de ses productions – est en rapport avec la dimension qu’elle y donne à l’élément féminin. Autour de chacune de ses protagonistes, l’Auteur réunit un ensemble d’autres femmes qui contextualisent d’une façon différente des scènes connues. Du réseau d’interrelations ainsi conçu résulte la capacité d’établir des contrastes, de redéfinir les figures centrales selon leur genre, de redimensionner leurs tensions, et de conformer le sens tragique à une structure où la femme et sa condition dominent.

Cette stratégie est évidente dans la *Desmesura*, qui reprend le traitement de la Médée euripidéenne. Dans cette nouvelle version, les expériences auxquelles la princesse de Colchide se voyait soumise à Corinthe préservent leur sens essentiel: celui d’un conflit qui est conjugal, d’amour trahi, et qui a, en conséquence, dans l’amant infidèle son interlocuteur naturel; mais ce conflit est aussi social, dans la mesure où il conditionne la souffrance de l’épouse abandonnée à sa qualité d’étrangère, résidente dans une société et dans une culture qui ne lui appartiennent pas, et où, malgré tous ses efforts d’adaptation, elle reste une étrangère. Hélia réduit le conflit habituel avec Jason à un plan plus discret, en le filtrant à travers d’autres tensions qui enveloppent l’héroïne, au niveau personnel et domestique, dans le cercle féminin avec lequel, d’une façon prioritaire, elle partage son existence. Médée cherche à satisfaire ses besoins d’affection et de solidarité – qui ne trouvent aucune réponse dans l’alliance, froide, avec Jason –, dans la proximité des femmes, ses ‘compagnes d’esclavage’, qui font aussi partie de son quotidien. Sous cette

perspective, le motif personnel et domestique prend du relief par rapport à l'élément politique de la pièce. Euripide avait déjà introduit, dans sa création de Médée, le personnage de la Nourrice ¹, une femme proche et solidaire, avec une connaissance profonde du caractère de sa maîtresse, un témoin actif de toutes les tempêtes qui se déclenchent à son tour. Mais dans la version portugaise, les domestiques sont diversifiées en accord avec leurs âges, rapports, motivations et attitudes vers leur maîtresse. Les dichotomies qui résultent de ce procès de multiplication – maîtresse / esclave, femme mûre / jeune fille, étrangère / Grecque, épouse / rivale – proportionnent le développement des traits conventionnels de Médée, orientés selon d'autres oppositions. C'est précisément ce côté agonistique au féminin qui constitue le facteur d'innovation par excellence chez l'auteur portugais. Si cette réorientation secondaire, jusqu'à un certain point, l'*agôn* avec l'Argonaute, central chez Euripide, son influence va encore plus loin: le conflit entre le couple lui-même, quand il arrive dans un moment déjà avancé du drame, n'est pas direct, parce que Jason se sert des compagnes qui l'entourent comme d'un amortisseur entre sa couardise et la personnalité redoutable de sa femme.

Il y a, parmi elles, une idiosyncrasie convenable dans un tableau de figures humaines au pluriel, qu' Héliá établit d'une façon très habile et visuelle par un jeu de couleurs: Melana et Eritra, les esclaves grecques, mère et fille, sont nommées comme 'la brune et sombre' la première, par opposition à la seconde, la 'rousse, aux cheveux rouges'; à côté d'elles Abar, la négresse, l'esclave de Nubie, apporte à l'ensemble un trait d'exotisme; enfin, Glaucè, la princesse 'aux yeux verts' de la tradition, prend ici des lignes plus nettes. Mais si on met de côté le rôle et le caractère particulier de chacune, elles représentent, par rapport à Médée, un corps homogène de femmes, parfois des complices, parfois réactives, qui, au plan collectif, remplace le chœur de femmes de Corinthe dans la production euripidéenne ².

Enfin, cette architecture agonistique utilise encore, comme des référentiels expressifs, des symboles inspirés à une structure féminine de base. L'espace est un support essentiel de toute l'action; sur le plan domestique, une

¹ Sur le rôle de la Nourrice dans les tragédies d'Euripide, vide Silva (2005): 167-93; et sur le même personnage chez Héliá, Silva (coord., 2006): 115-28.

² La production d'Héliá Correia n'a pas un chœur intervenant dans l'action. Il y a, cependant, à l'ouverture du texte (13-15), une composition chorale, chantée par deux semi-choeurs, un masculin chargé de la 'lamentation des héros', suivi par un féminin, auquel un hymne à Hécate est attribué. Voilà établis les traits d'une physis qui suggère la fracture entre les sexes. Particulièrement suggestive pour la compréhension du rôle du chœur dans cette pièce est le commentaire qui précède les deux chants: "Dans les changements de scène ou de rythme, un chœur va chanter les hymnes suivants".

alternance s'établit entre la cuisine, comme le cadre de l'activité féminine, par opposition à la chambre, la place de l'intimité, qui, dans la *Desmesura*, devient étroite en fonction de la nouvelle conception de l'histoire. C'est entre ces deux terrains que la vibration du cercle féminin s'exprime. D'un autre côté, la langue et le climat, comme des liens étroits par rapport à la multiplicité culturelle en conflit, sont l'expression, très valorisée par Hélia, du statut difficile de l'étrangère. Finalement, la rivalité amoureuse est dessinée par des traits impressionnistes: les cheveux et la robe.

La réaction profonde que la présence de l'étrangère a causée dans la société fermée de Corinthe est signalée, avant tout, par une espèce de manifestation spontanée de la nature, qui, après son arrivée, a rempli de nuages sombres le ciel clair de la Grèce. Ce phénomène, si étrange mais si évident, n'a pas échappé à l'attention collective et est devenu l'argument concret de la répudiation (18): "Tout le monde à Corinthe est surpris de ces pluies si intenses. Moi-même, je me rappelle cette ville auparavant, pleine de soleil. Et chaleureuse! Les hivers passaient très vite. Dès qu'elle est arrivée, c'est comme ça ..." ³. Mais si le monde grec, d'une façon presque inconsciente mais profonde, réagit, sous un élan naturel, à la présence de l'étrangère, Médée semble aussi faire de ce climat une arme de résistance, qui est un trait essentiel de son caractère (24): "Je vous ai gâté la Grèce, n'est-ce pas? Je ne me suis jamais résignée à votre lumière".

Le conflit culturel avec Corinthe, sous le modèle créé par Euripide, ne s'épuise pas, chez Hélia, dans une seule tension. Médée n'est pas la seule étrangère; il y a aussi Abar, l'esclave de Nubie, qui habite sa maison, à son service, et qui partage avec elle l'incompatibilité raciale. Ce n'est pas seulement Corinthe qui souffre de l'absence de soleil; Abar souffre aussi, sa vitalité faiblissant sous la pluie et le froid que la femme de Colchide représente. Si la négresse disparaît, tout le monde sait qu'elle est en train de chercher un rayon de soleil (20, 28), cela veut dire de poursuivre 'le soleil de ses ancêtres' (23), sa propre identité que la distance lui vole. Sans ce soleil, qui est la racine de sa vie, Abar s'affaiblit et semble condamnée à l'extinction ⁴. En conclusion, si Médée, par ironie la fille du soleil, se montre incompatible avec la clarté bril-

³ Cfr. 31, Melana: "Avec ce temps que tu nous as apporté on ne peut même pas distinguer les heures"; 35, Melana: "Si Médée s'en va, les pluies peut-être finiront. Et le soleil reviendra, ha ..."; 24, Éritra: "La pluie c'est toi! Elle est venue attachée à ta personne comme une peste"; 30, Jason: "Je dois dire qu'à Corinthe (...) tout le monde te dénonce pour cette pluie qui ne finit jamais".

⁴ Cfr. 25, Melana: "Laisse-la, je m'occupe d'elle. Tu pourrais laisser le soleil entrer dans cette ville. Elle meurt à cause de la pluie et des ténèbres. (...) Si le noir hiver te manque tant, pourquoi ne prends-tu pas le chemin de retour chez toi?"

lante du ciel grec, la distance qui la sépare de la femme de Nubie, qui constitue un troisième angle de la fusion culturelle de la pièce, n'est pas moindre.

Un soleil étrange est de retour à Corinthe seulement le jour où, dans l'âme de Médée, la glace se casse pour laisser passer la flamme de la vengeance. Malgré son caractère si différent, Abar ne lui refuse pas la complicité, à l'heure où, dans la cuisine, une robe de mort se prépare, comme un cadeau qui doit mettre en morceaux une rivale. La cause est, après tout, féminine, et même si affreuse, 'un sujet de femmes' (39). C'est pourquoi l'esclave de Nubie avoue (40): "Ah maîtresse, je me sentais mourir de tristesse affligée par l'absence de soleil. Mais maintenant je vois brûler l'incendie dans cette maison et sa chaleur chauffe mes entrailles ...". Voilà les mots qui mettent fin à un jour de ténèbres, qui sert à réunir les ingrédients de la vengeance. C'est pourquoi, dans le passage d'un jour à l'autre qui accompagne la succession de la IIe à la IIIe partie du drame, un hymne au soleil vient annoncer l'*aristeia* de la fille de l'astre du jour. Tout se laisse remplir de lumière, même la cuisine toujours si sombre, une chaleur étouffante se répand sur la maison et sur la ville, provoquant la surprise générale (41-42). Pourquoi? S'agit-il simplement de l'éclat de la mort? Ou d'une bénédiction qui avec le départ de Médée est de retour? Il s'agit, enfin, d'une clarté qui illumine les sentiments et les intentions, et qui précède, comme une prophétie encore incompréhensible, cette flamme ardente qui va dévorer le corps d'une rivale; c'est ainsi qu'Abar la traduit (44): "Voilà pourquoi le soleil est sorti, je le comprends maintenant. Parce qu'il y avait un feu à allumer".

Quoique terrible, celle-là n'est encore, pour la Médée portugaise, qu'une première étape dans la crise qui va ruiner sa vie. Le conflit conjugal qui s'installe, chargé de récriminations, ne finit pas avec la mort de la princesse. L'abandon se double quand l'Argonaute, devant la suggestion d'une fuite qui leur permettrait de reprendre un amour perdu, atteint Médée avec un projet inattendu, un nouvel assaut au trône de Corinthe: il veut épouser Eritra, la bâtarde de Créon, au moment où Glaucè, la fille légitime, a disparu. Qui pourrait être surpris si, dans un ciel sans nuage, agressif par sa luminosité, la tempête s'installait, si extrême et si 'pleine de foudres et de tonnerres d'une intensité jamais vue' (48)? Voilà le signal des ténèbres qui s'approchent, et qui vont tout plonger dans le noir: l'infanticide qui déjà germe, comme une dernière sortie pour l'épouse en définitive répudiée. C'est ainsi Médée, faite de lumière et de ténèbres, indéchiffrable, qui se prépare à partir après avoir achevé le plus affreux de tous ces coups (52): "Toi, Soleil, prépare-toi à me sauver avec ton char, qui va les effrayer autant que la pluie".

Au-delà du climat, un autre facteur se montre essentiel pour l'établis-

sement des différences culturelles, la langue. C'est ce code qui établit la compréhension et la distance, parce qu'il n'y a pas, dans la *Desmesura*, un autre lien plus fort par rapport aux différentes origines en débat. La langue est, aux mains de Médée, une arme de résistance: parler la langue colque crée une espèce de chemin de retour à son passé et de refus du monde grec où l'exil l'a amenée. Elle a donc essayé d'enseigner à l'esclave de Nubie sa langue maternelle, pour établir avec elle une cohésion à laquelle sa compagne répond avec difficulté. Ce n'est pas par hasard que l'apparition de Médée sur la scène se fait en pleine divergence avec Abar, qui d'abord lui répond en colque et immédiatement après en grec (22). En réalité, pour la femme de Nubie, plus faible et plus malléable, c'est une question pacifique⁵, qui empêche une approche totale entre les deux barbares; pour Médée, cela signifie le rejet qui la laisse aussi seule que l'abandon conjugal (22): "Tu es la seule à qui je peux parler la langue de mes parents et de la sorcière, ma tante. Voilà mon seul réconfort ici"⁶. La réaction de l'Argonaute en est témoin; chaque fois qu'il écoute cette langue barbare, la mémoire d'un passé qui, à ce moment, lui semble un cauchemar. Mais ce n'est pas seulement au plan personnel qu'il se sent blessé; Jason est, sur la scène, la voix de Corinthe qui réagit à ces sons-là comme à un 'outrage à la Grèce' (28), parce qu'ils introduisent, dans les rapports sociaux, des antipathies profondes (30). Voilà pourquoi Médée a essayé de l'enseigner aussi à ses enfants, en même temps qu'elle leur parlait de la nostalgie et des images de sa patrie, essayant de les protéger contre l'oubli.

Au plan privé, la langue fonctionne comme un lien déterminant dans les relations humaines. Le colque pourrait produire aussi dans l'intimité de la maison une complicité entre Médée et Abar. Cette dernière, cependant, refuse cette approche avec quelqu'un dont la nature lui est tout à fait étrange. Sa mémoire n'assimile pas, elle oublie tout le colque qu'elle a appris (25). Mais, même à contre-cœur, elle plonge dans l'âme ténébreuse de sa maîtresse. L'esclave est une spectatrice privilégiée, des recoins sombres de Médée, parce que seule une même langue permet l'accès total à l'intimité humaine. Sur son passé en Colchide, Médée préserve, face à toutes ces compagnes, le même silence (37), sauf avec Abar. Quoiqu'une vraie familiarité ne soit pas possible⁷ entre les deux, l'âme de Médée s'ouvre dans ce retour, linguistique, au passé et

⁵ Nous l'entendons qui avoue, 24: "Je me rappelle très bien de la langue de mon enfance, celle de Nubie. Et le grec que j'ai appris quand je suis arrivée ici, après avoir été vendue".

⁶ Cfr. 25, où Médée reconnaît, de la même manière: "J'ai besoin de parler ma langue avec n'importe qui".

⁷ Cfr. le commentaire d' Abar, 36: "Je n'ai jamais été qu'un mécanisme de conversation".

Abar doit reconnaître (39-40): “Ah Médée, je te connais si bien ... Ce ne fut pas en vain que tu m’as enseigné la langue par laquelle tu as appris les sorcelleries. Les mots ne sont plus que l’esprit des choses qu’ils désignent. Oui, je n’ai pas vu seulement ton pays. J’ai vu ton âme aussi noire que moi. C’est pourquoi il y a entre nous deux une espèce de fraternité”.

Dans les rapports domestiques, ce sont aussi les mots qui établissent les hiérarchies. Si Melana, inspirée par un sentiment de proximité, risque le nom de ‘Médée’, celle-ci réagit en exigeant l’attribut de ‘maîtresse’, comme un statut auquel son passé de princesse lui donne droit (24). Même les crimes qu’elle commet n’effacent pas ce statut auprès de ses servantes. Les accusations que le meurtre de Glaucé provoque à la maison doivent s’évanouir en face d’une vérité insupportable: “cette femme est la maîtresse. Elle a le pouvoir de vie ou de mort sur nous” (44; cfr. 31). Seulement par l’abandon et la souffrance. Médée cède ce titre et cherche, pour les servantes qu’elle veut complices et solidaires, un autre terme (36): “Nous sommes des femmes. Qui m’humilie, nous humilie toutes!”. Trop tard cependant. Les termes qui désignent leurs rapports habituels – ‘mécanisme de conversation, loyauté’ – ne suffisent pas à réduire une distance irréductible (36); “le malheur de la maîtresse est doré, ce n’est pas comme celui de l’esclave, qui est noir”.

L’affinité avec Abar pourrait être obtenue par la langue, mais c’est l’expérience de vie qui semble fonctionner auprès de Melana. Quiconque les observe peut enregistrer la ressemblance entre les deux femmes, sombres, touchées par le malheur, dégoûtées du monde (19). Comme Médée, Melana a été, dans sa jeunesse, une belle femme, ‘l’esclave la plus belle du palais’ (20) et donc désirée par le caprice de son seigneur (21), qui, satisfait l’objectif précaire d’une rêverie, l’a abandonnée et l’a oubliée. Par son itinéraire de vie, elle est proche de la princesse de Colchide, aussi assujettie à l’ambition et au caprice d’un héros. Toutes deux sont à ce moment à la quarantaine ⁸, et capables de regarder, avec amertume, les morceaux d’une vie d’exil, privée d’affection et de famille. Mais aussi dans ce cas, malgré le parallèle qui les rapproche – établi par la *physis* –, le *nomos*, la convention sociale, les met sous une confrontation permanente, Melana étant l’esclave grecque, Médée la maîtresse barbare. Dans cette qualité, l’épouse de Jason sème, dans l’intimité de la maison, la défiance et la peur, qui s’expriment, comme nous l’avons vu, par le silence sur son origine. Ce silence, qui la cache à une distance impénétrable, provoque des soupçons, d’autant plus que les signes concrets de ce passé sont effrayants et se résument aux dons de sorcellerie, une tradition forte de cette figure; cette ma-

⁸ 17: “Melana, une femme qui n’as pas encore quarante ans, brune ...”; 22: “Médée est une femme encore très belle, qui a autour de quarante ans, aux cheveux noirs ...”.

gie, qui met Médée sur un plan éloigné des simples mortels, crée des barrières, se révèle enfin comme vraiment menaçante. Dans l'âme de ceux qui l'encerclent, elle pénètre sans limites, comme si elle écoutait (17) ou devinait (22, 31, 32) au-delà des mots prononcés. C'est cette capacité qui est surtout effrayante (17), qui lui donne un pouvoir redoutable, de vie ou de mort, sur la faiblesse ou sur les résistances d'autrui. Pour Abar, qui s'évanouit pour échapper à ses exigences, Médée prépare une potion d'herbes pour la réanimer, en proclamant (23): "Non, tu ne vas pas mourir, femme; tu restes parce que je t'ordonne de rester parmi les vivants. J'ai mes pouvoirs" (cfr. 24); contre Glaucè, qui ose lui voler son mari, elle prépare, avec des venins, une belle robe (38). Voilà pourquoi le nom de "sorcière" est une insulte qui lui est adressée, entre les dents, par la peur ressentie qui l'encerclé (26, 31, 44).

À cette mer de tempêtes que Médée déclenche, Melana est la seule capable de résister, inspirée par la compréhension, par la perspicacité et par un vague ascendant que la tradition a attribué aux Nourrices, dont elle partage une certaine saveur. Quoique silencieuse, Melana se réfugie dans ses songes, contestataires et révoltés, expression de sa liberté, auxquels Médée, même considérée une sorcière, n'a pas d'accès (17); cette pulsation profonde seuls les dieux la connaissent et avec eux, dans son opinion, Médée n'a aucun rapport. À la maison, cette servante détient une autorité spéciale: elle intervient en faveur des victimes des rages permanentes de la maîtresse, elle conseille l'épouse au désespoir, oublieuse de son apparence – "tu sembles une mendicante, sale et déchirée", 26 –, à mieux se dresser pour son mari. Ces interventions ne manifestent pas de l'affection ou de la loyauté, comme c'est le cas pour les Nourrices grecques de la tradition. Il n'y a pas d'amitié dans ses conseils, mais seulement un désir d'ordre qui puisse multiplier, dans les rapports domestiques, cette sérénité pourrie dans laquelle elle-même se réfugie. Elle sait aussi manipuler les herbes calmantes qui 'parce que cultivées sous le soleil le préservent encore' (26). Mais cet ascendant ne la libère pas d'appréhensions. Elle observe, sans repos, comme un vrai espion, les réactions de Médée (37), elle connaît 'tout son pouvoir et toute sa cruauté' (28); de là viennent sa force et sa résistance face à une peur qui chez elle ne produit pas, comme chez les autres, la soumission, mais la prudence.

Un facteur essentiel de contraste est, dans toute la pièce, la beauté, un trait féminin par excellence, et la source, dans la tradition mythologique à partir du paradigme d'Hélène, de tous les conflits, ceux qui affligent l'humanité et ceux qui agitent le gynécée. Dans un épisode où la trahison et l'adultère dominant comme celui de Médée, cet élément est décisif, et d'une visibilité poignante chez Hélia. Dans le cercle féminin qu'elle met en action, il y a plusieurs généra-

tions qui s'opposent: Médée et Melana en pleine maturité de vie, Éritra et Glaucè dans l'éclat de la jeunesse; comme il y a aussi plusieurs races, dont les couleurs proportionnent des contrastes. Plus que la couleur de la peau, qui est un trait distinctif chez Abar et source d'humiliation par ses compagnes (29, "tais-toi, négresse!", "négresse dégoûtante!")⁹, c'est la tonalité des cheveux le symbole le plus fréquent. Parmi les femmes mûres et décadentes à la maison, Éritra, avec ses cheveux roux, est un rayon de lumière, en même temps qu'elle représente la provocation causée par une jeunesse en plénitude (17, 20, 26). Cette concurrence est sentie, tout d'abord, par sa mère, dans l'ambiance obscure de la cuisine, où "les cheveux d'Éritra sont le seul rayon de soleil" (20) par opposition à l'obscurité générale. Mais pour Médée ils sont aussi le signal d'une rivalité, à cause du charme qu'ils représentent pour Jason (21, 27, 28, 29, 49). Hélià se sert d'Éritra, la projection domestique de la Glaucè traditionnelle, pour reprendre la tradition. Quoiqu'à distance, hors de la scène, habitant le palais de Corinthe, Glaucè envahit la maison de Médée, par ses ressemblances physiques évidentes avec sa sœur, la bâtarde du roi. Toutes les deux sont jeunes, des compagnes proches (20-21), physiquement semblables 'comme deux sœurs' (29). L'heroïne portugaise devient, alors, plus blessée que son modèle euripidéen par l'abandon affectif de son mari. La différence d'âge gagne, chez Hélià, une valeur insistante. Une espèce de dépression, que les années provoquent, a fait d'elle une ombre de la belle femme d'autrefois; 'sans souliers et sale' (31), les cheveux dépeignés et mal habillée (26), elle est l'image d'une maturité en décadence, incapable de nourrir le feu d'une passion. Melana qui, par sa propre expérience, la comprend parfaitement, reconnaît (29): "Oui, Jason, les femmes vieillissent et cessent de servir. Ce serait bon de pouvoir les lancer dans la poubelle comme des écorces de noix". Tous les efforts pour récupérer la sève perdue, et ainsi être capable de faire face aux rivales, sont inutiles. À quoi sert une toilette plus osée ou une coiffure plus juvénile, pour préparer une rencontre amoureuse (26, 27, 30)¹⁰? À quoi sert – dernier effort! – de se faire teindre les cheveux pour concourir avec l'éclat naturel des vingt ans (33)¹¹?

Par cette toile de rapports domestiques, Hélià établit, d'une façon parti-

⁹ La couleur de la peau fonctionne, entre les servantes aussi, comme un facteur de hiérarchisation, les Grecques réclamant de leur maître une attention que l'étrangère ne mérite pas; c'est pourquoi Melana peut réclamer (28): "Maître, pourquoi fais-tu une telle chose en faveur d'une esclave nègre? Elle vaut moins que moi et ma fille".

¹⁰ Cfr. 30: "Médée entre, avec sa robe dorée et ses cheveux tressés. Elle s'efforce d'avoir des manières aimables, mais elle est sous tension. C'est qu'elle a trop attendu son Jason".

¹¹ Éritra dénonce à Jason cet effort de la part de Médée: "Elle teint ses cheveux avec des feuilles de noyer pour cacher les blancs".

culièrement expressive, un scénario qui devient aussi, dans la mesure où l'approfondissement plus personnel de l'histoire prend espace, plus domestique et privé. De ce point de vue, l'ouverture du drame est significative: "Ville grecque de Corinthe. Une cuisine". C'est tout un monde social, culturel et intime qui s'installe sur la scène. Cette cuisine devient immédiatement un lieu symbolique de la condition féminine, représentatif des tâches qui lui sont propres – pétrir la farine est le travail en cours, 17 -, mais aussi l'espace pour l'expression ou la confiance des vies qui le traversent. Par conséquent l'immobilité douloureuse d'une femme mûre qui, sous la protection de l'ombre discrète de la cuisine, 'attend', n'est pas moins expressive que la vivacité de la jeune boulangère. À cet espace se rallie l'idée de soumission et d'esclavage, qui stimule celles qui l'habitent à penser à leur libération, créant un tableau où un jeune prince viendra sauver une belle fille simplement 'l'enlevant de la cuisine' (18). Le fourneau devient compatible avec un projet de liberté chez un esprit juvénile, capable encore de larges vols.

Dans ce même espace, qui est le cœur de la maison, l'homme n'est pas à l'aise. Pour le maître, dont l'existence est tournée vers l'extérieur, c'est la chambre, où il joue son rôle de mari et de géniteur, l'espace convenable dans la maison. L'Argonaute cependant, comme Hélia l'imagine, se met à l'abri dans la cuisine; la proximité des femmes lui plaît, c'est là qu'il trouve satisfaction pour ses désirs de conquérant, séduit par l'éclat d'une peau ou des cheveux; mais surtout parce que cet espace, ouvert et collectif dans la maison, lui offre la protection contre l'intimité conjugale qu'il hait. Au lieu de la chambre et d'une rencontre en tête-à-tête avec Médée, sa couardise se sent à l'abri dans la cuisine, où la tension directe sur le couple s'affaiblit (30). L'espace est lu comme un encadrement idéal pour le conflit. La préférence pour un espace de rencontre, que Médée à son tour voudrait plus intime (31), se situe parmi toutes les incompréhensions qui éloignent les époux. Dans ce conflit, la cuisine et la chambre deviennent des points extrêmes de l'action. Parmi les marmites, Jason se soumet au bavardage des femmes, incapable comme toujours d'avouer ses projets cachés (32). Quand, finalement, il produit une confession timide encore – celle du mariage avec Glauçè -, la cuisine devient un microcosme de ce que va être la réaction publique face à l'abandon de Médée (32): "Médée le regarde, muette. Les autres femmes s'agitent sous l'effet d'une espèce de joie contrôlée. Éritra produit un éclat de rire". Ce rire, pour l'héroïne d'Euripide la menace la plus effrayante, exprimant le mépris à son tour, sonne, chez Hélia, dans la cuisine, dessiné par le sourire ironique d'une rivale. Il y a même Abar qui la frappe d'un coup de pierre avec son commentaire (36): "J'ai l'impression que tu as toujours préféré rester là. Tu aimes la saleté, les mauvaises odeurs. La Grèce est trop propre pour toi". De

loin, par la bouche de Melana, arrive un autre sourire, celui de Glauçè, inconsciente de la mort qu'elle tient entre ses bras, cette belle robe que naïvement elle montre comme son trophée de victoire (43).

L'agôn qui, chez le poète de Salamine, opposait, au plan privé, la rage de Médée et la couardise cynique de Jason, a maintenant un public, qui manifeste des réactions même s'il ne prend aucune part à la lutte. Quand Jason fait appel à ces femmes qui assistent à la dispute, Melana argumente (32): "Je n'ai rien à voir avec ça. Vous êtes seuls, toi et elle. C'est toi qui l'as conduite ici, mais vous êtes seuls". Pour l'épouse abandonnée, l'exposition devient plus pénible (34): "Ici, parmi les servantes, tu as jeté par terre toute ma vie comme un morceau que l'on jette aux chiens". Le chemin de la vengeance est ouvert. Médée prépare, à la cuisine encore, une potion magique. C'est sur la place même où la trahison l'a mortellement blessée qu'elle médite sur la rétribution. Entrer dans la chambre où Jason dort, jamais.

Voilà arrivée l'heure où le public féminin jusqu'ici passif est appelé à réagir, quand Médée passe du mot au geste. Une complicité, tacite ou explicite, se fait sentir, pendant un moment très court, parmi toutes ces femmes envers l'héroïne (38-39). Dans la cuisine remplie de l'odeur meurtrière des venins, Melana, malgré ses hésitations, fait brûler le feu; Éritra dort sans opposer résistance; Abar surveille le sommeil insouciant de Jason. Comme un nouveau chœur de femmes de Corinthe, elles se mobilisent toutes pour permettre le coup assassin de Médée.

Mais il s'agit d'un accord fragile et précaire, comme celui qui eût lieu à l'ancienne Corinthe. En fait, par-dessus l'horreur qu'un acte si agressif déclenche, il y a un conflit culturel caché qui éclate, quand la princesse de Colchide tue la Grecque. Quoique femmes selon leur nature, quelle distance entre elles! Être l'esclave d'un maître, épouse et mère en Grèce ou à l'étranger ce n'est pas vraiment la même chose. Ce que Melana accepte avec un silence résigné – "âme d'esclave, faite pour accepter que le roi la couvre, la féconde et l'abandonne", 35; cfr. 37-38 – fonctionne, pour Médée, comme une insulte intolérable. Si l'esclave grecque aspire à la liberté, sa façon de protester se limite à un songe (39), elle ni crie ni blesse. Une barbare non; elle lève la tête, comme une cavale furieuse, incapable de libérer son homme sans lutte (35). Comment la Grecque pourrait-elle regarder sans réserve et sans un peu de jalousie (33, 35) cette femme non conformiste, dont la folie n'a pas un mot capable de l'exprimer? Sera-t-il jalousie? Délire? (42) Au dessus des humiliations infligées à Médée devrait se placer, dans l'opinion des femmes grecques, la gratitude; c'est son devoir de remercier un roi 'qui lui donne la nourriture, une habitation, un mari' (22), ce qui nous fait penser au coup que, chez

Euripide, Jason lui appliquait: si Médée n'avait pas abandonné sa patrie pour venir en Grèce, sa vie ne serait qu'une ombre sans idéal (46). Enfin, c'est la surprise qui les prend (42), surprise que Melana, encore une fois, sait exprimer (42): "La jalousie, je la connais. Mais je me suis soumis à son fouet. Je me suis résignée. Pas une seule pensée de vengeance n'a pris mon cœur à cette époque-là. Médée tue parce qu'elle en est capable. Moi non".

Même la maternité, le plus spontané des actes naturels, crée des contradictions. Être mère à la grecque exige un amour plus tranquille, privé 'd'égoïsme et de fureur' (33). Cet amour est prudent, préserve et sauve, et se maintient étrange au souffle violent des passions (42).

Pourquoi alors lui donnent-elles leur appui, toutes ces femmes, si elles sont incapables de comprendre l'action monstrueuse de l'étrangère? C'est peut-être parce que chacune donne, au geste assassin de Médée, son élan, qui, isolé, se montrerait impuissant. Contre Glauçè, Melana a été une espèce d'extension du bras meurtrier de la maîtresse. Sous une fausse soumission due à l'autorité domestique, la vieille servante a goûté chaque moment de l'effet du poison, qu'elle-même a apporté "comme le plus doux miel dans sa bouche" (43)¹². Finalement elle se réjouit en prenant, du succès du coup de Médée, sa tranche de victoire. À Corinthe, l'ordre va changer. Au palais, comme à la maison, d'anciens ressentiments dominant maintenant la situation. La victoire de Médée s'échappe de ses mains. C'est pourquoi Jason, qui se croit un héros, peut proclamer (49): "Melana, sois tranquille. Médée n'osera pas répéter le désastre. Tu vois. Elle est vaincue. Elle se résigne, enroulée dans son coin, écrasée par son propre malheur. Quant à nous, Éritra, tu es maintenant la seule héritière du roi (...). Nous serons, ensemble, les souverains de Corinthe".

Un cri naïf celui-là, et précoce, au moment où les enfants, exposés à la furie inattendue de leur mère, s'offraient encore comme un trophée suprême de vengeance ...

BIBLIOGRAPHIE

Correia, Hélia (1991; reimpr. 2006), *Perdição. Exercício sobre Antígona*, Lisboa, Relógio d'Água.

Correia, Hélia (2000), *Rancor. Exercício sobre Helena*, Lisboa, Relógio d'Água.

Correia, Hélia (2006), *Desmesura. Exercício com Medeia*, Lisboa, Relógio d'Água.

¹² Éritra n'a pas de doute sur cette complicité. À sa mère, qui feint être surprise par la mort de Glauçè, elle montre un doigt accusateur (44): "Ah vieille! Ah sorcière! C'est toi qui l'as fait!".

- Silva, M. F. (2005), *Ensaíos sobre Eurípides*, Lisboa, Cotovia.
- Silva, M. F. (2006), “A ama: um motivo clássico no Rancor de Hélia Correia”, in Silva, M. F. coord., 2006: 115-28.
- Silva, M. F. (coord., 2006), *Furor. Ensaíos sobre a obra dramática de Hélia Correia*, Coimbra Imprensa da Universidade de Coimbra.