



Réécriture, traduction et adaptation dans le théâtre belge de langue française

Benedetta De Bonis et Fernando Funari (éd.)

Enjeux de la parole théâtrale dans la réécriture de *Cassandre* de Christa Wolf par Michèle Fabien

Dominique Ninanne

Abstract | Depuis sa pièce-phare, *Jocaste* (1981), Michèle Fabien donne une voix à des personnages féminins occultés par une tradition patriarcale à première vue inébranlable. Sa relecture des textes classiques s'inscrit dans une volonté de questionnement des Mythes et de l'Histoire. *Cassandre* (1983) de Christa Wolf séduit Michèle Fabien, car ce roman s'intéresse à un personnage féminin pris dans la guerre, qui parle et cherche. La dramaturge décide de réécrire le texte traduit en français pour le théâtre. Alors qu'une première version est prête en 1987, *Cassandre* de Michèle Fabien ne passera à la scène qu'en 1995. Le recours aux archives – tapuscrits des différentes versions, notes d'intention, notes personnelles de l'auteur – permettra d'explorer le cheminement de réécriture entrepris par Michèle Fabien, en mettant en évidence les différents choix qu'elle a opérés : forme dialoguée, traitement des personnages et des fils narratifs, propositions de mise en scène. Il s'agira, d'autre part, de soulever les enjeux de cette parole devenue théâtrale : une parole de femmes sur l'Histoire, qui, si elle ne peut rien contre la mort (*Cassandre* est condamnée), est proférée et écoutée.

DOI: 10.17457/IF/10.2019.NIN

Enjeux de la parole théâtrale dans la réécriture de *Cassandra* de Christa Wolf par Michèle Fabien

DOMINIQUE NINANNE

INTRODUCTION

LE THEATRE DE MICHELE FABIEN¹ PREND SES RACINES DANS UN MYTHE et une histoire marqués par la perte. Jocaste, Amphitryon, Cassandra et Déjanire, l'épouse solitaire d'Héraklès ; le Marquis de Sade, la sans-culotte Claire Lacombe, le psychanalyste Victor Tausk, la princesse Charlotte de Belgique, sont quelques-uns de ces personnages frappés par l'exclusion, l'oubli, la folie ou le suicide, auxquels la dramaturge belge a consacré ses pièces, mises en scène par Marc Liebens² pour l'Ensemble Théâtral Mobile (E.T.M.).

En 1983, Christa Wolf publie le roman *Kassandra*, redonnant ainsi une parole propre au personnage de Cassandra. Ariane Eissen pointe que la romancière est-allemande procède à un travail de réécriture des mythes qui est « démythification » et fait revoir au lecteur contemporain ses « images mentales de l'Antiquité³ », se distanciant du legs eschyléen et démontant le système idéologique qui en ressort. Cassandra interroge les rouages du pouvoir et montre comment a été refoulé le matriarcat.

Michèle Fabien a certainement dû entreprendre son travail sur la matière de Cassandra en 1985 ou 1986, à partir de la traduction en

¹ Michèle Fabien (1945-1999) est un auteur majeur des lettres belges des années 1980-1990. Docteur en Philosophie et Lettres, elle a consacré sa vie à l'enseignement universitaire, la recherche en littérature, la dramaturgie, la traduction et l'écriture théâtrale. Elle a écrit une douzaine de pièces de théâtre, dont *Jocaste* (1981), sa pièce-phare.

² Marc Liebens (1938-2012) est un metteur en scène belge. Co-fondateur du Théâtre du Parvis, puis de l'E.T.M. en 1974, il a participé au renouveau théâtral belge des années 1970-1980. Il a mis en scène la plupart des pièces de Michèle Fabien, dont il a partagé la vie à partir de 1979.

³ Ariane Eissen, « Le recours au mythe chez Christa Wolf », dans Bertrand Degott, Pierre Nobel (éds), *Images du mythe, images du moi : mélanges offerts à Marie Miguet-Ollagnier*, Paris, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2002, p. 257.

français du roman par Alain Lance, parue en 1985. Dès le début de l'année 1987, Michèle Fabien dispose d'une version de *Cassandra* qu'elle juge en mesure d'être portée à la scène. Michèle Foucher⁴ devait monter la pièce et interpréter le rôle de la prophétesse. Le projet est abandonné et ce n'est qu'en 1994 que Michèle Fabien reprend et transforme le texte de 1987. La pièce *Cassandra d'après Christa Wolf* est créée le 7 février 1995 par Marc Liebens dans l'espace industriel bruxellois de la Raffinerie du Plan K. Quelques mois plus tard, un volume réunissant trois pièces de l'auteur sur des personnages féminins mythologiques (*Jocaste, Déjanire, Cassandra*) est publié aux Éditions Didascalies.

Cet article interroge la « saisie » du texte de Christa Wolf par Michèle Fabien et, en mettant en évidence les choix de réécriture de la dramaturge, propose de comprendre les enjeux qu'elle dépose en la parole théâtrale. Un parcours du texte représenté en 1995, mis en regard avec les versions antérieures⁵, d'une part, l'examen des paratextes⁶, d'autre part, permettront de mettre en lumière la connivence de Michèle Fabien envers le roman, les déplacements qu'elle y a opérés et l'inscription de ceux-ci dans sa démarche dramaturgique.

⁴ Michèle Foucher (1941) : comédienne et metteur en scène française. Malgré l'abandon de la collaboration avec Michèle Fabien, elle a monté *Sur la trace de...*, d'après *Cassandra* de Christa Wolf, pour le Théâtre de Poitou-Charentes en 1988.

⁵ Le fonds de l'E.T.M. est disponible aux Archives et Musée de la Littérature. Le tapuscrit de la version de 1987 se trouve dans le dossier *Cassandra*, sous la cote MLTB 1640. Par ailleurs, ce dossier et les dossiers MLT 05181-002-001 et MLT 05181-003-001/002/003 contiennent des manuscrits et tapuscrits manifestement antérieurs, des notes manuscrites de la lecture qu'a faite Michèle Fabien de l'*Orestie* d'Eschyle traduite par Paul Claudel, du roman de Christa Wolf et des quatre conférences le précédant, ainsi que diverses observations et réflexions de la dramaturge sur le fonctionnement des personnages romanesques et sur sa propre pièce en voie de création. Nous avons présenté une étude génétique de la pièce de Michèle Fabien dans la communication « De *Cassandra* de Christa Wolf à *Cassandra* de Michèle Fabien » au Congrès « Parcours de génétique théâtrale : brouillon(s), (ré)écriture(s) et transmodalisation(s) dramatique(s) » qui s'est tenu à l'Université de Lisbonne les 17 et 18 septembre 2015.

⁶ Depuis ses débuts, l'E.T.M. s'est toujours soucié de présenter, voire d'expliquer, sa démarche au public. En ce qui concerne la version de 1987, le dossier *Cassandra* réunit une « Note pour une *Cassandra* au théâtre », qui est une note d'intention datée du mois de janvier 1987 et signée par la dramaturge, une « Note pour une mise en scène » du mois de mai, signée par Michèle Foucher, une estimation du budget de production de la pièce ainsi que le texte proprement dit, lui-même précédé d'un prologue. La représentation de la pièce de 1995 était accompagnée de plusieurs écrits de Michèle Fabien destinés aux spectateurs, mais qui n'ont pas été repris dans la publication par Didascalies : un livret sur les personnages du roman de Christa Wolf et les siens, précédé du texte « Quatre femmes et une histoire », ainsi que le programme de la pièce avec, au verso, le texte « Devant les portes de Mycènes ». Ces documents peuvent être consultés aux Archives et Musée de la Littérature dans le dossier MLT05181/0003/005.

L'ATTRAIT POUR CASSANDRE DE CHRISTA WOLF

Michèle Fabien a justifié à plusieurs reprises son intérêt pour *Cassandre* revisitée par Christa Wolf. Il s'agit avant tout d'un personnage intimement lié à la parole, mais vaine, puisque *Cassandre* n'a jamais été crue. Grâce à la romancière, celle-ci dispose d'une parole à travers laquelle elle cherche dans les souvenirs du passé et transmet ce qu'elle y a appris. De plus, *Cassandre*, touchée de près par la guerre, est aux prises avec l'histoire. Enfin, que *Cassandre* soit un personnage féminin implique une vision distincte des choses, même si elle n'échappe pas aux contradictions qui la hantent du fait même de sa proximité au pouvoir. Le roman de Wolf dit autrement les choses, se défaisant ainsi des images ancestrales :

L'autre face de la guerre de Troie.
L'autre face de la prophétesse des malheurs.
L'autre face de la violence.
L'autre face, aussi, d'un certain pacifisme naïf⁷.

En 1995, Michèle Fabien insiste encore sur le fait que la *Cassandre* wolfienne est attrapée dans les rets d'une histoire insoutenable. Elle oppose *Énée* à *Cassandre* dans la mesure où il est « le continuateur de l'Histoire » alors qu'elle « préfère la mort plutôt que l'éternel retour d'une histoire qui, elle le pressent, ne tirera pas les leçons du passé⁸ ». La dramaturge met par ailleurs l'accent sur l'univers des femmes du Mont Ida, adoratrices de la déesse *Cybèle*. Ce qu'y découvre *Cassandre* est un monde différent et marginal (celui des femmes et des pauvres), aux antipodes de la culture patriarcale dominante ayant choisi la guerre. Michèle Fabien exprime finalement son affinité avec la façon dont Christa Wolf a représenté *Cassandre*, sans prétendre la réhabiliter. Bien loin, l'image d'une prophétesse échevelée, folle, dépourvue de maîtrise : « Au contraire, elle montre de *Cassandre* la face "normale". Désir de vie, observation, intelligence et intuition sont ses armes ; des armes qui pourraient être celles de tout le monde⁹ ».

POURQUOI CASSANDRE DEVAIT-T-ELLE RETROUVER LA SCÈNE ?

Pour Michèle Fabien, le théâtre est à même d'offrir un lieu et un temps pour *Cassandre*, qui ne pouvait être entendue dans la mesure où sa parole concernait « la marche de l'Histoire » : entre la destruction de Troie et son imminente exécution, « sauf au théâtre, où est la place de *Cassandre* ? » ; entre la vie pour laquelle a opté *Énée* et la mort qu'elle attend, « sauf au théâtre, encore, où est le temps de *Cassandre* ?¹⁰ ». La question de l'histoire soulevée dans *Cassandre* s'inscrit dans un

⁷ « Note pour une *Cassandre* au théâtre », 1987.

⁸ Livret de présentation des personnages, 1995, notice « *Énée* », p. 13.

⁹ « Quatre femmes et une histoire », 1995.

¹⁰ « Note pour une *Cassandre* au théâtre ».

parcours, entrepris par Michèle Fabien au sein de l'E.T.M., de mise en scène (*Aurélia Steiner* de Marguerite Duras, en 1982) et de lecture dramaturgique (*Jim le Téméraire* de René Kalisky, en 1982 ; *Quartett* de Heiner Müller, en 1983) de pièces soulevant l'abjection de l'histoire, machine broyeuse aux rouages imparables. En 1987, l'auteur conclut ainsi la note d'intention de la pièce : « Cassandra, donc, sur notre théâtre, après la guerre de Troie, mais aussi, comme nous, après Auschwitz, après Hiroshima, avant...¹¹ ». Le prologue lui-même s'ouvre sur deux dates et deux lieux de l'histoire de l'extermination et de l'horreur : « 1945 1946... Après Auschwitz mais aussi après Hiroshima¹² » ; il s'achève sur l'évocation du procès de Nuremberg. Le passage de l'histoire comme guerre devait d'ailleurs s'imposer aux spectateurs par l'apparence de dénuement des acteurs et par le décor, un espace inhospitalier marqué par les destructions – « l'intérieur dévasté d'une maison bourgeoise¹³ », pris dans des courants d'air, avec des trous dans le plafond, le plancher et les murs.

Michèle Fabien fait de Cassandra un personnage touché par l'histoire, qui se trouve à la fin d'une guerre, à l'heure où, puisque tout est fini, il faut parler et savoir – « Tout retrouver, tout chercher, tout savoir, de la grande histoire comme de la petite, des hommes comme des femmes, de la guerre comme de l'amour¹⁴ ». Cassandra fait son propre procès de Nuremberg, souligne la dramaturge, « courageusement, lucidement » alors qu'elle n'est pas coupable ; le procès « de tous ceux qui ont un jour "su", dans l'impuissance et l'inutilité¹⁵ ». La parole théâtrale, écrit finalement Michèle Fabien, doit déboucher sur un savoir, une meilleure connaissance de soi-même, dans le sens d'une prise de conscience de la part obscure, « qui ressemble aussi à de la haine ou à de l'abjection¹⁶ » et que chacun, chaque spectateur, porte en soi.

Les textes introduisant la pièce de 1995 renouent avec la question de l'histoire, sans toutefois faire mention de ces dates et lieux marquants, dans l'imaginaire collectif, du mal. Michèle Fabien n'évoque pas non plus le procès de la guerre et explique que la mention des Érinyes du début de la pièce sert justement à être niée, l'idée d'une réparation ou d'un retour à l'ordre étant vaine. Elle rappelle alors le théâtre auquel elle croit : « Le théâtre [...] est un trou dans le déroulement du temps, et le profit [...] y est [...] la parole, la réminiscence, la mise au clair et la mise à plat de l'histoire et de ses enjeux¹⁷ ».

¹¹ *Ibid.*

¹² Tapuscrit de *Cassandra*, 1987 (prologue).

¹³ *Ibid.*

¹⁴ « Note pour une Cassandra au théâtre ».

¹⁵ *Cassandra*, 1987 (prologue).

¹⁶ « Note pour une Cassandra au théâtre ».

¹⁷ « Quatre femmes et une histoire ».

Mais, d'une part, si l'histoire continue à hanter la dramaturge, pour qui « la guerre de Troie » fonctionne « comme matrice de toutes les guerres¹⁸ » et qui a réécrit sa pièce à l'époque du génocide rwandais, celle-ci doit rester au niveau des mots. Il s'agit, affirme-t-elle, de faire un théâtre de mots et non de figuration. Il n'est pas question de montrer les portes de Mycènes ou la saleté des personnages de sa pièce attendant leur sort ; c'est aux mots de faire surgir dans l'esprit du spectateur l'impuissance, la défaite intérieure et l'impasse où ces derniers se trouvent. Il n'y a d'ailleurs plus de décor faisant penser aux débris d'un bombardement. Michèle Fabien ne se réfère qu'à la parole et Marc Liebens opta pour la sobriété d'un jardin zen où les actrices déambulaient, telles des moniales, entre les colonnes de la Raffinerie du Plan K. D'autre part, manifeste en 1987, le plein lié à la parole théâtrale – « tout » rechercher, dire, savoir – est à présent éclipsé. La dramaturge met aussi en sourdine la visée de la parole théâtrale – savoir que le crime est en chacun de nous – et conçoit plutôt celle-ci comme un cheminement personnel. Les quatre femmes réunies, comme dans « une veillée », parlent, s'écoutent et s'interrogent ; elles y acquièrent une sorte de savoir personnel et intime – « des choses complexes et contradictoires » – sur elles-mêmes, leurs désirs, leurs certitudes, ce qui mène à une sorte d'acceptation de soi et « le commencement d'un début de deuil sur l'idée de bonheur¹⁹ ».

CONTENUS, DISTRIBUTION ET MOUVEMENTS DE LA PAROLE

Pour Michèle Fabien, l'intertextualité et la réécriture sont partie intégrante du processus de création. Avant *Cassandre*, les expériences de réécriture d'un matériau narratif sont diverses, allant d'un travail « matérialiste » de découpage, collage, montage du roman pour le théâtre (en 1976, *Les Paysans* de Balzac), à la version scénique, respectant les entrelacs de la parole initiale, tout en l'élaguant (en 1981, *Oui* de Thomas Bernhard), et à l'adaptation, véritable réécriture de transformation (en 1980, *Les Bons Offices* de Pierre Mertens). Évoquant le travail effectué sur *Cassandre* de Christa Wolf, la dramaturge parle de « travail théâtral, et d'abord de l'écriture²⁰ ».

Le monologue intérieur de la Cassandre romanesque qui attend son exécution, devant les lionnes mycéniennes, en compagnie d'autres captives silencieuses, fait place à un dialogue théâtral. Ce dialogue est ci et là interrompu par des plages monologuées, de plus en plus longues au fil de la pièce, de Cassandre racontant l'horreur de la guerre et le bonheur vécu au Mont Ida. Michèle Fabien a décidé de briser l'isolement de la Cassandre wolfienne, en la confrontant à d'autres personnages et aux spectateurs. Elle explique son choix, évoquant le caractère tragique

¹⁸ « Devant les portes de Mycènes », 1995.

¹⁹ « Quatre femmes et une histoire ».

²⁰ « Note pour une Cassandre au théâtre ».

de Cassandre : « [...] et le tragique, le vrai, c'est au théâtre qu'on le manifeste » ; « Et puis, le personnage tragique, ce n'est pas celui qui, tout seul parle, raconte parce qu'il sait²¹ ». Les interlocuteurs de Cassandre, qu'il s'agisse des cinq hommes et femmes de la version de 1987 ou des trois femmes de celle de 1995, ont en commun d'être des « vaincus²² », comme elle. Véritables adjuvants de la parole réminiscente de la prophétesse, ils rappellent, écrit Michèle Foucher, le « chœur antique²³ ».

La lecture de l'ensemble des versions de *Cassandre* permet d'observer que Michèle Fabien est rapidement parvenue, dès les premiers jets, à extraire les éléments du roman de Christa Wolf qui l'intéressaient, tout en supprimant quelques personnages et épisodes secondaires. Elle retient la situation présente de Cassandre à proximité de la citadelle de Mycènes, les raisons de son obsession de devenir prêtresse, son amour pour Énée, les manipulations, intrigues, événements ayant mené Troie à la guerre, les meurtres et les viols pendant la guerre, le désir de Cassandre de percer les mensonges du palais en se rendant auprès des femmes du Mont Ida et les vérités et la liberté qu'elle y découvre, ses paroles prophétiques de mise en garde, désignées comme folles, réprimées par l'enfermement. Le dégagement de ces fils narratifs et lignes de réflexion du personnage principal rappelle le travail qu'avait réalisé Michèle Fabien sur le volumineux roman des *Bons Offices*. Contenus narratifs et parole même du texte de Christa Wolf, soumis à de discrètes mais significatives modifications, sont bel et bien présents dans l'écriture théâtrale, dans une condensation que justifie la compression du temps propre au théâtre et, à plusieurs occasions, dans un nouvel agencement.

Ariane Eissen insiste sur le côté exploratoire de la parole de Cassandre de Michèle Fabien. La dramaturge a été confrontée au défi « d'inventer un nouveau langage théâtral » puisque l'impuissance même de la parole de Cassandre ne pouvait aller de pair avec la reprise « d'une écriture théâtrale aristotélicienne, où le dialogue détermine l'action et en est la cause efficiente²⁴ ». Dans la même lignée, Dora Leontaridou relève la dimension hautement narrative du texte de Michèle Fabien – l'action ne surgit qu'indirectement, à travers les souvenirs et analyses des femmes, car « c'est précisément cette structure narrative qui permet

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.* et « Quatre femmes et une histoire ».

²³ « Note pour une mise en scène ».

²⁴ Ariane Eissen, « La parole impuissante : Cassandre ou un défi pour l'écriture théâtrale ». Cette étude, à paraître prochainement, est le fruit d'une communication présentée au Colloque « Figures mythiques féminines à l'époque contemporaine. Réinvestissements, reconfigurations, décentrement », tenu à l'Université François Rabelais (Tours), du 16 au 18 mars 2017. Nous remercions l'auteur de nous en avoir permis la lecture.

aux femmes de s'exprimer et donner leur point de vue sur le pouvoir, la société et les faits historiques²⁵ ».

Soulignons toutefois aussi le dynamisme qui ressort du discours théâtral. Mémoire et réflexive, la parole de Cassandre est suscitée par les questions, interjections, insinuations, provocations, reproches, constats acerbes, mais aussi les encouragements, des autres personnages. La parole de la prophétesse est elle-même truffée d'hésitations, d'interrogations, de renoncements dans lesquels s'immiscent ses interlocuteurs pour relancer la communication.

DES VAINCUS, PUIS DES VAINCUES POUR ACCOMPAGNER CASSANDRE

À l'exception de Marpessa, aucun interlocuteur de Cassandre ne provient directement du roman. Les personnages du texte de 1987 sont des hommes et des femmes qui ont connu Cassandre et l'ont accompagnée lors de la traversée entre Troie et Mycènes. Pour presque tous, leur dénomination même (l'absence de nom propre, l'accent mis sur leur genre et l'étape de leur vie), la caractérisation qu'en fait Michèle Fabien dans le prologue de la pièce, inscrivent leur vécu dans l'histoire. Celle-ci semble avoir fait des femmes, en particulier, ses victimes. Outre Cassandre, « jeune, belle, mais à l'élégance fatiguée », deux autres personnages devaient rester en permanence sur scène : un « homme vieux », gardien d'un feu, et Marpessa, la sœur de lait de Cassandre et sa servante, portant le noir du deuil, « à la fois attirante et menaçante²⁶ ». Les entrées et sorties des trois autres personnages devaient se faire en fonction des souvenirs de Cassandre : l'homme « pourrait venir du fond de la culpabilité et de cette impuissance insupportable qui produit les cyniques », la « femme vieille » « vient sans doute du fond de ces âges qui, imperturbablement, nous ont donné la vie » et « la femme jeune » semble sortie d'un camp de concentration – la dramaturge précise que ses cheveux commencent à repousser et qu'elle aurait surmonté « une douleur terrifiante²⁷ ». Dans le manuscrit initial de *Cassandre*, outre d'autres personnages, les interlocuteurs de Cassandre étaient une « jeune femme », une « vieille femme » et un « vieil homme ». Pour ces deux derniers, la postposition de l'adjectif finalement retenue renforce la vieillesse, elle-même corollaire d'une forme de savoir ancestral – sur le mal et l'impossibilité pour les hommes de vivre ensemble²⁸.

²⁵ Dora Leontaridou, « Réécriture des mythes par Michèle Fabien : la valorisation de l'élément féminin », dans *Revue belge de philologie et d'histoire*, tome 94, fasc. 3, 2016, p. 744.

²⁶ *Cassandre*, 1987 (prologue).

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Notons que la femme vieille rappelle le personnage de « La Vieille », la femme détentrice d'un savoir mémoriel sur les échecs de la classe prolétarienne, qu'avait interprété Michèle Fabien dans le spectacle *Le Train du Bon Dieu* de Jean Louvet (1975).

L'homme vieux parle comme en voix off, spécifie une didascalie, et se limite à évoquer des faits du passé. Marpessa intervient peu, elle aussi. Les autres personnages ne cessent de confronter Cassandre aux choix qu'elle a posés dans le passé. L'homme, surtout, provoque Cassandre, la pousse dans ses retranchements pour qu'elle raconte, reprenant à plusieurs reprises les critiques du prêtre Panthoos de Christa Wolf. La femme jeune et la femme vieille, qui connaissaient Cassandre du Mont Ida où elles l'avaient accueillie, ne cessent d'inciter celle-ci à parler et réfléchir, de rejeter ses plaintes, de réfuter aussi ses justifications. Un mot, une phrase leur suffisent pour aviver la remontée à la surface de la mémoire des épisodes du passé que Cassandre explore elle-même.

Ces interlocuteurs font place, dans la version portée à la scène en 1995, à trois femmes du peuple²⁹. Ces femmes ont un nom : Marpessa, Ialissa et Héléna. Servantes au palais, elles sont au fait des arcanes du pouvoir, mais en marge de celui-ci. Leur parole théâtrale révèle peu de choses sur elles, excepté leur rôle à la cour et leur appartenance au monde des femmes du Mont Ida. Michèle Fabien, cependant, leur a donné un passé, qu'elle présente aux spectateurs dans le livret accompagnant le programme de la pièce. L'on y apprend que leur vie est liée à d'autres personnages féminins du roman de Christa Wolf, telles Arisbé et Parthéna, des femmes à la grande sagesse. L'auteur insiste sur le savoir, d'ordre politique, qu'elles possèdent et auquel Cassandre n'a pas eu accès. Au service de la reine Hécube, Ialissa a appris beaucoup de choses sur le palais et le pouvoir, tout en devant les passer sous silence. Héléna a été « déçue par le manque de clairvoyance politique de la prophétesse, et par son impuissance³⁰ » et lui en veut. Le drame d'Ialissa est aussi personnel puisque, apprend-on dans le livret, elle a perdu sa fille à la guerre.

Ialissa et Héléna amorcent la pièce en évoquant la figure des Érinyes, les rapprochant d'une certaine façon de leur personne. Ialissa dit d'abord qui étaient les Érinyes, « une effroyable compagnie de femmes » au sommeil tonitruant, des « déesses justicières et vengeresses, semant l'effroi et le remords » ; des femmes « répugnantes, dangereuses³¹ ». Elle se demande ensuite s'il y a encore un avenir pour elles-mêmes puisqu'elles ne sont « encore ni mortes, ni violées, ni esclaves non plus³² ». Pour Héléna, ce sont les femmes ici présentes qui sont proches des Érinyes, car, comme elles, elles sont « sales, puantes, gluantes,

La femme vieille, d'ailleurs, se fait l'aiguillon de l'effort d'anamnèse de la prophétesse : « Pique ta mémoire. [...] Parle, questionne, interroge... Demande-toi... » (*Cassandre*, 1987, p. 13).

²⁹ L'interaction du personnage principal avec trois femmes rappelle le dispositif de l'adaptation théâtrale des *Bons Offices* et de *Claire Lacombe* (1989). Ce qu'écrira Michèle Fabien en 1997 à propos des *Bons Offices* – « Perdue l'Histoire, restaient la Parole et les Femmes » (dans le programme de la pièce *Une Paix royale* de Pierre Mertens) – vaut aussi pour *Cassandre*.

³⁰ Livret de présentation des personnages, notice « Héléna », p. 16.

³¹ Michèle Fabien, *Jocaste. Déjanire. Cassandre*, Didascalies, 1995, p. 99.

³² *Ibid.*, p. 101.

dégoulinantes, à l'extérieur³³ » ; mais des Érinyes sans plus aucun pouvoir : « Que sont les Érinyes devenues ? Des vaincues, des battues. Et où crier vengeance et à qui envoyer du remords ?³⁴ » Là où elles sont, prises par les vainqueurs, en appeler aux Érinyes n'a pas de sens, constate Hélène. L'évocation des Érinyes est fruit de la réécriture de Michèle Fabien et rappelle en partie ce qu'en disait Pasolini dans *Pylade*, pièce qu'elle avait elle-même traduite³⁵.

Dans la suite de la pièce, le discours de Marpessa, d'Ialissa et d'Hélène révèle leur façon de voir la vie et leur propre relation à Cassandre. À plusieurs reprises, Hélène apostrophe violemment Cassandre, assénant le dégoût viscéral qu'elle éprouve à son égard. Son rôle est de la mettre face à ses choix et ses actes et de l'amener à se justifier. La dureté de son discours n'empêche cependant pas le désir de participer à cette parole qui émerge et d'où pourrait sortir une vérité ; elle reconnaît, en effet, que « nous sommes ensemble... Encore un peu³⁶ ». Quant à Marpessa, elle a cette fois un rôle plus important. Son discours, où se mêlent aussi des attaques dures contre l'aveuglement de Cassandre, révèle les vérités sur la guerre occultées par le pouvoir et rappelle, au fil de la pièce, un véritable bonheur de vivre au Mont Ida. La parole échangée, dans la pièce de Michèle Fabien, rapproche Marpessa de Cassandre, que les non-dits avaient séparées dans l'enfer du conflit. En deux occasions, Cassandre demande ainsi à Marpessa si elle l'a aimée, question à laquelle elle répond d'abord par le silence. Au terme de la pièce, quand Marpessa inclut Cassandre dans l'amour partagé au Mont Ida, et lui assure qu'elle l'a bien vécu, cette dernière prend conscience de l'amour que sa sœur de lait lui a porté et qu'elle-même éprouve à son égard : « Je crois que je t'aime, Marpessa³⁷ ». Ialissa, enfin, affirme sa confiance dans la parole et invite Cassandre à s'y engager : « C'est bien, Cassandre, continue. Parler, il faut parler. Ce que tu n'as pas vu, Cassandre, pas su... pas voulu voir... parle. Voyez, comme nous sommes vivantes à présent³⁸ ». L'exhortation à la parole, comme extériorisation de ce qui a

³³ *Ibid.*, p. 99-100.

³⁴ *Ibid.*, p. 100.

³⁵ En 1990, Michèle Fabien et Titiana Maselli ont publié la traduction en français de *Pylade*. Les Érinyes y apparaissent comme les Furies, Déeses de la Peur et de l'Incertitude, ayant poursuivi Oreste, l'assassin, lequel en est libéré par Athéna. Grâce à la déesse, les Furies deviennent les Euménides, Déeses du Courage et de l'Inspiration. Mais les vieilles Furies reviennent tourmenter Argos, avant d'être définitivement chassées par Athéna, qui dit d'elles : « Elles se contentent, pauvres vieilles déesses, de donner des larmes à celui qui pleure, de la sueur à celui qui se fatigue, des cris à celui qui souffre, des plaintes à celui qui meurt... » (Pier Paolo Pasolini, *Pylade*, Paris, Actes Sud, 1990, p. 50). Chez Michèle Fabien, dans leur sort, leur défaite, la forme d'inconsistance qui les touche, les Érinyes redoublant les femmes sont proches des « Furies » ; dans leur exhortation à la parole de Cassandre, elles ressemblent plutôt aux « Euménides ».

³⁶ Michèle Fabien, *Jocaste...*, *op. cit.*, p. 113.

³⁷ *Ibid.*, p. 185.

³⁸ *Ibid.*, p. 123.

été si longtemps enfoui, se substitue au silence qui ceint Cassandra de Christa Wolf : dans le roman, « Tout ce qui m'est arrivé jusqu'ici a trouvé son répondant en moi-même. C'est le secret qui m'étreint et me maintient, je n'ai pu en parler avec personne³⁹ ». Femme elle-même blessée, touchée par la perte, Ialissa n'hésite pas à mettre Cassandra face à ses faiblesses, les désirs qui l'aveuglaient et les croyances dans lesquelles celle-ci se complaisait, mais fait preuve aussi d'empathie quand elle témoigne des difficultés rencontrées dans son désir de savoir et de dénoncer ce qui se tramait à Troie. Ialissa joue le rôle d'une femme sage ou d'une sage-femme qui accompagne l'éclosion de la parole de Cassandra et lui fait prendre conscience de la valeur de ce qu'elle est en train d'énoncer. Ainsi, dans le roman, Cassandra découvre que, jadis, au Mont-Ida, elle avait fait partie d'un groupe : « Là, enfin, j'avais le "nous"⁴⁰ » – sentiment d'appartenance qui, aux portes de la mort, est perdu. Dans la pièce, le cheminement réflexif de Cassandra est accompagné d'une écoute et d'un commentaire bienveillants et c'est Ialissa qui fait comprendre à Cassandra qu'elle est, désormais, sortie de sa solitude. À Cassandra qui se demande : « Peut-être sommes-nous encore en vie pour apprendre ce qu'on apprend seulement devant la mort ? », elle lui répond : « Tu as dit "nous". Cassandra, c'est bien. À présent, un vrai silence peut s'installer⁴¹ ».

Au terme de la pièce que clôt un long monologue de Cassandra où elle se remémore la fin de Troie et le départ d'Énée, celle-ci ne se projette plus seule face à la mort, parmi les autres vaincus – comme c'était le cas dans le roman et les versions théâtrales précédentes. Avec ses compagnes qu'elle nomme, Cassandra attend les bourreaux : « Marpessa, Ialissa, Hélène, voyez, ils vont venir. Oui.⁴² », profère-t-elle. Ce « Oui » fait écho à l'affirmation d'Énée rapportée par Cassandra de Christa Wolf, qui a choisi de partir de Troie en ruines et fonder une nouvelle civilisation. La Cassandra de Michèle Fabien s'est approprié le mot pour, à la fois, accepter la mort et refuser l'horreur d'une histoire qui n'est que répétition. En faisant sien ce mot, Cassandra, dont la parole a bien souvent été écartée, s'empare donc à la fois de l'accès au symbolique dont elle a été exclue, et le rejette⁴³. Par ailleurs, l'acte de nomination qui précède l'affirmation réaffirme le groupe de femmes qui a pris forme et sens au fil de la parole.

³⁹ Christa Wolf, *Cassandra. Les prémisses et le récit*, Paris, Stock, 1995, p. 245.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 415.

⁴¹ Michèle Fabien, *Jocaste...*, *op. cit.*, p. 176.

⁴² *Ibid.*, p. 188.

⁴³ Cassandra rappelle Ophélie, personnage de *Hamlet-machine* de Heiner Müller qu'avait monté l'E.T.M. en 1978. Ophélie demandait une forme de pétrification pour arrêter une histoire en soi destructrice. D'autre part, ce « Oui » fait penser au « Oui » du personnage de la Persane, qui a donné son titre au roman de Thomas Bernhard mis en scène par l'E.T.M. en 1981, mais sans l'extrême négativité qui en était chargée. Chez Bernhard, le mot est plongée vers le suicide de la Persane, qui était en fait déjà morte, réduite au néant par l'autre qu'est le narrateur.

APRÈS L'HISTOIRE, UN TEMPS ET UN ESPACE POUR LA PAROLE

L'ouverture de la pièce, modifiée par Michèle Fabien à plusieurs reprises, expose et questionne la situation d'énonciation. Dès les toutes premières ébauches de la pièce, avant de faire appel aux souvenirs et de livrer le récit de la guerre, *Cassandre* clame sa volonté de vivre pour voir ce qui l'attend et une auto-exigence manifeste dans la recherche de la vérité. Au fil des transformations successives du texte, la parole de *Cassandre* perd de son caractère abstrait pour s'enraciner dans un lieu précis, la citadelle mycénienne, et un temps que marque l'imminence de la mort.

Dans le long monologue inaugurant la version de 1987, *Cassandre* se fait l'unique initiatrice de la parole. Y apparaissent, de façon lancinante, de nombreux déictiques temporels et spatiaux :

Cassandre : Ici.

C'est ici que je me tiendrai, pendant tout ce temps-ci, le dernier de ma vie.

Cette citadelle inexpugnable sera la dernière chose que je verrai [...].

C'est ici que je finirai [...].

Je suis ici, et c'est moi qui l'ai décidé. [...]

[...] je veux continuer à vivre. Pour voir. [...]

Il y a des trous dans le déroulement du temps, ici et maintenant c'en est un. Je n'ai pas le droit de le laisser passer sans le mettre à profit.

Vivre, donc, et jusqu'au bout.

S'interroger, penser, parler ; tout ce que je comprendrai d'ici ce soir m'accompagnera dans l'abîme. C'est avec les mots dits ici que je descendrai dans la mort.

Je veux faire jusqu'au bout l'épreuve de la douleur⁴⁴.

Cassandre fait preuve d'un discours volontariste, ponctué par plusieurs « je veux », « il faut », de nombreux infinitifs à valeur assertive, où elle réitère sa volonté de vivre, de faire fonctionner sa mémoire, de s'interroger et de parler dans le temps et le lieu présents. Pourtant accompagnée de l'homme vieux et de Marpessa, elle seule décide de s'engager dans la voie de la parole, où elle n'inclura que plus tard ses compagnons d'infortune. La parole qui éclot en ce début de pièce est cependant incertaine. En effet, *Cassandre* exprime de la réticence quand elle se demande « à qui » transmettre les mots, ce que faisait déjà le personnage wolfien, mais aussi « Que dire ? Maintenant,

⁴⁴ *Cassandre*, 1987, p. 1-2. Le texte théâtral est proche du roman : « Je fais l'épreuve de la douleur. Comme le médecin qui pique un membre pour vérifier s'il est mort, je pique ma mémoire » (Christa Wolf, *Cassandre...*, *op. cit.*, p. 247). *Cassandre*, en fin de roman, se remémore des paroles d'Arishbé, qui disait, au Mont-Ida : « Tout ce que je sais, c'est qu'il y a des trous dans le déroulement du temps. Ici et maintenant, c'en est un, par exemple. Nous n'avons pas le droit de le laisser passer sans le mettre à profit » (*Ibid.*, p. 415).

ma curiosité dirigée vers moi se trouve totalement libre⁴⁵ ». En outre, l'espace de *Cassandra* rend possible la parole, mais, dans sa configuration scénique, reste soumis à la menace de l'histoire. Plus encore que dans le roman, l'histoire apparaît comme force brutale et aveuglante qui s'impose, se fait sentir et s'immisce dans le corps de celle qui ose la regarder. Cassandra constate ainsi :

Mais ici ?

Je sens terriblement la puissance des vainqueurs, l'horreur de la victoire, ses suites que je vois dans leurs yeux aveugles. Tout ce qui se déroulera devant eux quand eux ne verront rien. Cela fait mal, dans le crâne, dans le ventre, dans les ongles, dans les cheveux⁴⁶.

À cela, la femme vieille répond en entonnant un chant (il disparaîtra en 1995) où elle clame les représailles prises contre ceux qui nomment le mal et non contre ceux qui le commettent :

Il y a ceux qui font le mal.

Mais il y a ceux qui l'annoncent.

Ceux qui exploitent.

Ceux qui trompent,

Ou ceux qui volent

En silence.

Mais il y a ceux qui le disent,

Qui le désignent,

Qui le nomment,

Ceux qui profèrent,

Ceux qui clament.

Et cela fait blêmir les hommes.

Celui qui fait peut vivre encore.

Celui qui dit sera puni⁴⁷.

L'histoire des vainqueurs, le crâne de Cassandra menacé par le glaive de Clytemnestre, le « forfait » (c'est le terme utilisé dans la traduction du roman, et le non le « mal ») châtié parce que dénoncé, sont bien présents dans le texte de Wolf, mais prennent une dimension

⁴⁵ *Ibid.*, p. 2. Ce « que dire » est du cru de Michèle Fabien. La question de Cassandra est celle aussi du personnage de Sanchotte des *Bons Offices* qui, seul et démuné dans le désert joutant Le Caire, avant de mourir, part à la recherche des mauvais coups et duperies de l'histoire à travers la mémoire et la parole. Il sait qu'il doit « tout dire », mais se soucie de trouver une parole juste. D'autres personnages de Michèle Fabien comme Sara Z. (*Sara Z.*, 1982) ou Sosie, le serviteur d'Amphitryon (*Amphitryon*, 1993), profèrent aussi cette phrase lapidaire « Que dire ? » au seuil d'un discours qui tente d'appréhender des expériences bouleversantes.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 4.

⁴⁷ *Ibid.*

tout autre chez Fabien. Le regroupement de ces éléments, le corps du personnage envahi par la douleur, la poésie du chant interrompant le dialogue théâtral, le choix même du terme de « mal », font émerger, à l'aube de la représentation théâtrale, une image forte de l'histoire comme mal absolu.

Quant à l'ouverture de la pièce de 1995, celle-ci est dialogue aux répliques courtes. Apostrophée violemment par ses compagnes, Cassandra leur répond, mais sans imposer une longue parole justificative. Le déictique « ici » apparaît aussi dans les premières répliques, rendant manifeste l'ancrage dramaturgique de la parole. Cependant, l'espace, le temps et la parole mêmes renvoient à la fois à une forme de creux, qui les met en question, et à un possible :

Cassandra : [...] Ici, le ciel est vide, comme au-dessus de Troie autrefois, hier... [...]

Voilà. Je veux continuer à vivre ici, même si je ne sais pas pourquoi.

Hélène : Pour voir et dire et ne rien faire.

Cassandra : Pour voir, oui. Par exemple.

Hélène : Il sert à quoi, le don de prophétie ?

Cassandra : Parler avec sa voix ! Chose suprême. Je crois que je n'ai rien désiré d'autre, ni rien de plus.

Mais... où est le lieu de cette voix ? Son temps ?⁴⁸

La position d'Hélène est, de prime abord, de refuser la parole ; elle ne voit que l'inutilité de mots qui sombreront avec elles dans le néant : « Les mots que nous dirons ici nous accompagneront dans l'abîme et c'est tout ⁴⁹ ». Ialissa propose de profiter « des trous dans le déroulement du temps⁵⁰ », de « faire jusqu'au bout l'épreuve de la douleur⁵¹ » et elle exhorte ses compagnes à l'accompagner dans cette tâche : « Essayons de le [i.e. le temps] mettre à profit⁵² », « Ensemble, nous piquerons notre mémoire⁵³ ». Marpessa aussi, que Cassandra invite à sortir de son mutisme, désire tirer parti de cet espace et ce temps qui leur restent – « Or nous sommes ici à présent, ensemble et plus pour très longtemps⁵⁴ ». Cassandra, enfin, se réfère à l'espace comme un lieu où être avec les autres : « Je suis ici avec vous, comme vous !⁵⁵ ». Les subtiles inflexions que Michèle Fabien fait subir au texte originel, dont l'insistance sur les formes plurielles des pronoms personnels et la

⁴⁸ Michèle Fabien, *Jocaste...*, *op. cit.*, p. 101-102.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 102-103. Hélène, reprenant la parole de la Cassandra wolfienne, pointe ce qui constituait une hantise pour le personnage de Jocaste de Michèle Fabien : « Je ne veux pas que les mots tombent dans le vide (*Ibid.*, p. 35).

⁵⁰ *Ibid.*, p. 102.

⁵¹ *Ibid.*, p. 103.

⁵² *Ibid.*, p. 102.

⁵³ *Ibid.*, p. 104.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 103.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 105.

répartition des voix, mettent en évidence une volonté collective de réfléchir et de prendre la parole dans l'espace et le temps que découvrent les personnages et dont ils s'approprient.

Plus encore que dans le roman et que dans la version de 1987, la percée de la parole est accompagnée d'une sensation de vide et de fragmentation. À la béance du ciel mycénien, à la mort que trouveront les vaincues, aux mots surgis dans les trous du temps déjà présents dans le texte de Christa Wolf, s'ajoutent, dans la pièce de Michèle Fabien, l'inanité du verbe et de l'action (« rien »), dénoncée par Hélène, et une absence qui s'immisce dans les corps. « Nous, nous sommes sales, puantes, gluantes, dégoulinantes, à l'extérieur. Mais à l'intérieur, rien !⁵⁶ », s'exclame Hélène. Cassandre remarquera aussi que « La douleur disparaît avant nous. Elle part, et nous nous restons là, enveloppes vides, stériles, détachables, détachées⁵⁷ ». De plus, la forme de vide qu'est le mutisme des vainqueurs, gardiens des prisonnières, est converti en silence dont se sont emparé les femmes pour y faire surgir une parole :

Ialissa : Ce silence-ci est le nôtre, il ne nous tuera pas [...].

C'est maintenant le noyau qu'on polit.

Les reproches qu'on s'adresse à soi-même empêchent les questions importantes de venir au jour⁵⁸.

Il apparaît donc que les différentes amorces de la pièce mettent en exergue l'émergence d'une parole, tout en soulignant sa fragilité. Dans la version de 1995, l'histoire est passée et a fait le vide sur ces femmes qui ne sont plus rien et s'éprouvent sur le mode du manque. Les mots, surgis des fragments de la mémoire et des questions, percent alors à partir du silence et de la dévastation. La parole est située dramaturgiquement, mais, dans le spectacle, est dématérialisée, coupée d'un ancrage scénique. *Cassandre*, en ce sens, s'inscrit bien dans l'entreprise théâtrale de Michèle Fabien. L'auteur refuse une parole qui représente et préfère une parole désignant la désolation même qui a pris ses personnages.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 99-100.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 103.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 106.

DIRE ET VOIR POUR TRANSMETTRE

Dans la pièce, de façon plus aiguë que dans le texte qui l'a fondée, les occurrences des verbes « dire », « parler », « voir », bien souvent dans une modalité injonctive, des substantifs « voix », « bouche », « mots », le resserrement des épisodes narratifs vers les moments où Cassandra, dans le passé, écoutait, (ne) parlait (pas), (ne) voyait (pas), contribuent à l'impression lancinante que les questions du regard et du dire, pris dans un excès et un manque, constituent les principaux nœuds du discours.

Cassandra, qui a été ou s'est sentie trop vue, observée et désirée, par sa position dans la cour et sa fonction de prophétesse, découvre avant la mort qu'elle n'a pas assez vu, c'est-à-dire qu'elle s'est seulement limitée à l'apparence des faits et des désirs des autres, ou, qu'aveuglée par le pouvoir et son envie d'être prophétesse, elle n'a pas voulu voir ce qui se tramait à Troie. La vision prophétique, fruit de l'observation et de la compréhension intelligentes, a toujours été vaine aussi, car rejetée, abhorrée par son entourage, punie même. Cassandra, par ailleurs, a trop vu l'horreur insupportable de la guerre – meurtres, viols. Au Mont Ida, par contre, elle s'est d'abord sentie invisible, puis a été objet d'un regard profond, les habitants du Mont Ida ayant voulu voir clair en elle. Là, elle a appris à voir vraiment et a perçu, de l'intérieur, l'existence d'une réalité autre et féminine à Troie.

Cassandra insiste sur le fait que, depuis l'enfance, elle a été attentive aux conversations entre ses parents, aux propos de son frère Hector et qu'elle en a tiré un savoir sur la politique et le commerce troyens. Ce savoir est insuffisant ou vain. Ses interlocuteurs d'infortune lui reprochent d'avoir trop parlé, entraînant ainsi l'envoi de Marpessa aux écuries, ou de ne pas avoir assez cherché, demandé de réponse. Le manque de parole est dû aussi à un défaut dans le choix du destinataire. Ce n'est pas à la cour, qui savait (qu'Hélène n'existait pas, par exemple), qu'il fallait parler, mais au peuple, remarquent la femme jeune (version de 1987) ou Marpessa (version de 1995). Cassandra elle-même se rend compte que son père était devenu aveugle et sourd à ses propos. De toute façon, comprend-elle, sa parole était inefficace, car liée à la féminité. Au plus profond de la guerre, les visions et les mots de Cassandra prévenant les Troyens du danger à venir, exprimés à travers une voix éprouvée comme étrangère et la manifestation de désordres du corps (tremblements, éructations), sont stigmatisés par le terme de « folie », et suivis de son bannissement. Comme le souligne Véronique Léonard-Roques, que le discours – rationnel – de Cassandra soit inaudible fait écho au fait qu'il ne pouvait être reçu dans les sphères réservées aux hommes : Cassandra ne pouvait « franchir la barrière du genre que généralement la guerre renforce⁵⁹ ». De plus, les mots de la prêtresse n'avaient aucun poids face aux mots dangereux de la langue de bois

⁵⁹ Véronique Léonard-Roques, « Essai d'approche sociopoétique de la figure de Cassandra », dans *Sociopoétique*, n° 1, 2016, p. 7.

devenue la nouvelle langue de Troie en guerre, ayant sapé les anciennes croyances, transcrite même par les aèdes dans des textes vantards⁶⁰. La parole publique de Cassandre s'est amenuisée au fil de la guerre, ses discours véhéments ayant fait place à la répétition du seul mot « Non » – non à l'exécution des prisonniers grecs, non au fait de se servir de Polyxène pour piéger Achille. Véritable « prisonnière politique » ayant subi « la privation de l'expression⁶¹ », Cassandre se ressaisit, malgré tout, de la parole pour parvenir à survivre dans le lieu où elle a été recluse sur ordre de son père, souligne Dora Leontaridou. Par ailleurs, en contrepoint à la limitation de la parole dans la sphère masculine et guerrière, l'incursion de Cassandre au Mont Ida a été initiation, comme elle l'a été dans l'apprentissage d'un autre regard : elle y a appris à parler avec sa voix, poser des questions et recourir à un autre usage de la voix – rires, chants – que fonde un plaisir partagé avec les autres femmes.

Le théâtre met en abîme la parole, le silence, l'écoute et le regard. Cassandre, Ialissa, Marpessa et Hélène, les hommes et les femmes de la version de 1987, évoquent les Mycéniens qui les surveillent, les observent d'une curiosité malsaine, sans les entendre ou les comprendre. Leur regard et leur silence pèsent sur les personnages, qui tentent cependant de s'en abstraire et revendiquent la possibilité de révéler, de raconter autrement ce qui s'est passé et de faire preuve de clairvoyance dans la compréhension des événements. Les personnages de Michèle Fabien ne cessent de scander leur volonté de dire, malgré leur réticence à l'égard de l'utilité de la parole ou de sa teneur même – les mots qui leur restent, dit Hélène, n'appartiennent-ils pas au passé ? Cassandre et ses interlocuteurs insistent sur la transmission du savoir mis en lumière, par la vue et la parole, que souhaitaient les femmes du Mont Ida : « [...] graver dans l'argile et dans la pierre [...] des phrases comme celles-ci : "Ne vous laissez pas tromper par les vôtres"⁶² », se léguer de mère en fille les souvenirs. Refuser l'oubli, témoigner, c'est ce qu'exigent les personnages de *Cassandre* dans cet espace et ce temps de l'urgence qui informent la situation théâtrale. L'appel lancé est, au-delà de l'opacité du regard et de l'écoute des gardiens, demande d'un regard bienveillant et d'une écoute participative des spectateurs, ce à quoi, d'ailleurs, Michèle Fabien invite fermement ceux-ci dans les textes introduisant sa pièce, les préparant à ce qu'ils vont voir, ou plutôt ne pas voir (« vous verrez », « vous ne verrez pas⁶³ », réitère-t-elle, son théâtre étant fait de mots, plus que d'images), à ce qu'ils vont entendre.

⁶⁰ La mise en évidence de la manipulation du langage poursuit la dénonciation menée par d'autres personnages de Michèle Fabien. Ainsi, Jocaste démonte la version de la peste, liée à la culpabilité de la femme (c'est Jocaste qui aurait voulu l'inceste), divulguée et imposée par le pouvoir patriarcal, en la personne de Créon. Le locuteur de *Notre Sade* (1985) s'insurge contre les mots érodés, pourris qui l'entourent.

⁶¹ Dora Leontaridou, « Réécriture des mythes par Michèle Fabien : la valorisation de l'élément féminin », dans *op. cit.*, p. 746.

⁶² Michèle Fabien, *Jocaste...*, *op. cit.*, p. 153.

⁶³ « Quatre femmes et une histoire ».

CONCLUSION

Christa Wolf n'a pas réhabilité Cassandre ; Michèle Fabien ne l'a pas fait, non plus. La dramaturge explique que là n'est pas son propos puisque restent l'histoire ou le mythe de référence, aux yeux desquels les personnages seront toujours des « perdants⁶⁴ ». En reprenant un texte somme toute démythifiant comme *Kassandra*, en en faisant un texte pour le théâtre, elle propose « un détournement, une déviation du tragique originel⁶⁵ », qui prend vigueur le temps de la représentation théâtrale.

La réécriture de *Cassandre* de Christa Wolf et le décentrement qui en ressort est avant tout travail sur la parole, s'énonçant dans sa difficulté même. Que peuvent dire les mots – suspects – après le passage de l'histoire barbare ? Comment dire ? Pourquoi dire ? Les échanges qui se nouent révèlent un discours lucide, mais en même temps, « un discours qui ne va pas droit, parce qu'il ne va pas de soi⁶⁶ ». Théâtraliser le roman de Christa Wolf est désir d'exposer le mouvement même de la parole, ses avancées, ses rétractions – mouvement qu'incarnait la déambulation des actrices sur l'espace dépouillé de la scène.

La version définitive de *Cassandre* de Michèle Fabien démontre une profonde connivence avec le roman de Christa Wolf et la réflexion théorique de celle-ci, notamment les développements sur les femmes de sa quatrième conférence. La dramaturge rétablit un chœur de femmes « englouti par le sol » dans l'épopée et lui donne une parole exigeante qui explore « la diversité des phénomènes » et écarte toute pensée monadique, toute « structure fermée d'images du monde et de systèmes⁶⁷ » – celle où s'est engouffrée la pensée occidentale, aux relents patriarcaux. Dans une certaine mesure, la sphère intime que crée Michèle Fabien par la réécriture théâtrale fait écho aux moments vécus au Mont Ida. Ne serait-ce pas l'ailleurs possible où les échanges de la parole permettent à Cassandre de dire autrement les événements passés, de rappeler une vie apaisée, d'être écoutée ? L'ailleurs, aussi, où Cassandre expérimente « l'épreuve » mettant à nu la tentation du plein (tout écouter, savoir, dire, voir, pensait-elle pouvoir faire) qui l'a fascinée ? L'ailleurs, enfin, où elle fait place à l'autre – Marpessa, surtout – et lui dit son amour ? Cet ailleurs théâtral, Michèle Fabien le désignait, dans *Jocaste*, d'« Utopie au théâtre⁶⁸ ».

⁶⁴ Michèle Fabien dans Philippe Ivernel, « ...rebond : paroles d'écrivaines », dans *Études théâtrales*, n° 8, 1999, p. 29.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 31.

⁶⁶ Michèle Fabien, « Auschwitz, mon amour », dans Danielle Bajomée, Ralph Heyndels (éds), *Écrire dit-elle, imaginaires de Marguerite Duras*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1985, p. 252. L'irreprésentabilité de l'histoire et, corollairement, la mise en scène d'une écriture ou d'une parole, que souligne la dramaturge à propos du passage à la scène d'*Aurélia Steiner* de Marguerite Duras, trouvent un écho particulier dans sa pièce *Cassandre*.

⁶⁷ Christa Wolf, *Cassandre...*, *op. cit.*, p. 228 et p. 216 (quatrième conférence).

⁶⁸ Michèle Fabien, *Jocaste...*, *op. cit.*, p. 35.

En 1987, la présence de l'histoire devait s'incarner dans le décor dévasté, les corps, endeuillés ou en souffrance, de personnages sans nom, leurs mots. Huit ans plus tard, la présence de l'histoire persiste, mais abstraite. Il ne s'agit plus, en effet, de la montrer, mais de l'inscrire dans les mots des survivantes sur leur corps, leurs peurs, leurs doutes. Le « hic et nunc » théâtral porte alors les blessures, le vide qu'a imposés l'histoire, mais s'emplit d'une parole qui interroge et réfléchit, de l'écoute de femmes qui ont un nom, ont eu une expérience de vie. Grâce à ses compagnes, grâce à l'écoute aussi des spectateurs, la parole de Cassandre est enfin reçue. Cassandre se départit de son destin de solitude pour faire partie d'une communauté.

Soulignons, enfin, que cette perspective de liens à tisser à travers la parole devait prendre corps dans le processus même de mise en scène. En effet, Michèle Fabien et Marc Liebens avaient, pour cette pièce, travaillé de façon particulière, invitant les comédiennes à cohabiter dans leur demeure en Normandie. Après plusieurs mois de répétitions, l'auteur, le metteur en scène et les quatre actrices avaient séjourné une dizaine de jours au Vietnam ; l'idée étant, explique Marc Liebens, de provoquer « une confrontation avec Hanoï et Saïgon, cités archaïques où sont brassés tous les temps, où l'on se sent blanc, différent, provoqué⁶⁹ ». Au retour du voyage, raconte le metteur en scène, rien ne se passa et l'absence de dynamisme lors des répétitions décida Marc Liebens à ne garder que l'actrice Nathalie Cornet⁷⁰, qui interprétait Cassandre, et à tout recommencer avec trois nouvelles comédiennes.

DOMINIQUE NINANNE

(Universidad de Oviedo)

⁶⁹ Claire Diez, « Cette Cassandre enfin écoutée... », dans *La Libre Belgique*, 13/01/1995.

⁷⁰ L'actrice belge Nathalie Cornet (1966) a collaboré, pendant plus de quinze ans, avec l'E.T.M. Dans les pièces de Michèle Fabien, elle a notamment interprété les rôles de Jocaste, Déjanire et Charlotte.