

Faculté de philosophie, arts et lettres

L'émancipation de la femme et sa liberté de *dire* : étude de la conception expressive de l'écriture

Les cas de Claire Lejeune et Michèle Fabien à travers la réécriture et la redécouverte des mythes comme redéfinition de la condition de la femme dans le théâtre belge

Auteur : Marie CROONENBORGH

Promoteur(s) : Pierre PIRET

Année académique 2021-2022

Master [120] en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale à finalité spécialisée en sciences et métiers du livre

Université Catholique de Louvain

Faculté de Philosophie, Arts et Lettres

**L'émancipation de la femme et sa liberté de *dire* : étude de
la conception expressive de l'écriture**

Les cas de Claire Lejeune et Michèle Fabien à travers la réécriture et la
redécouverte des mythes comme redéfinition de la condition de la femme dans
le théâtre belge

MARIE CROONENBORGH

Mémoire réalisé sous la direction du professeur Pierre Piret dans le cadre du Master [120] en
langues et lettres françaises et romanes, orientation générale à finalité spécialisée en sciences
et métiers du livre

Juin 2022

Avant-propos

Ce mémoire applique le référencement des sources selon le référentiel suivant :
COLLARD, Anne ; MONBALLIN, Michèle. *Référentiel pour l'élaboration d'un travail scientifique en sciences humaines*. Presses universitaires de Namur, Namur (2014).

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier mon promoteur, M. Pierre Piret, pour son soutien, ses conseils éclairés, ses réorientations avisées, sa disponibilité et son accompagnement à chaque étape de ce mémoire. Un tel cadre n'a pu que faciliter l'élaboration de cette étude.

Ensuite, je remercie mon amie Perrine Guns sans qui rien n'aurait été possible. Présente à chacune de mes hésitations, elle n'a pas regardé au temps qu'elle me consacrait pour me soutenir et pour relire ce travail.

Je souhaite également adresser un grand merci à ma famille, ma sœur, mes parents et mes grands-parents, qui ont toujours cru en mon potentiel durant mes cinq années d'étude et qui n'ont jamais faibli dans leurs encouragements.

Merci tout particulièrement à mon grand-père, Jean-Marie Pierre, d'avoir pris le temps de relire chaque mot de ce mémoire. Ancien enseignant de français, il m'a permis de rectifier mon style d'écriture grâce à ses nombreux conseils. Un grand merci pour son assiduité à relever les erreurs présentes dans ce travail.

L'achèvement de ce mémoire correspond à l'aboutissement de tout le soutien que j'ai reçu durant mes études. Ainsi, je souhaite adresser un dernier remerciement à toutes les personnes qui m'ont apporté de la motivation durant ces cinq dernières années, personnes sans lesquelles ce travail n'aurait pu voir le jour.

Je remercie finalement les autrices telles que Claire Lejeune et Michèle Fabien qui rendent la littérature belge plus complexe et encore plus fascinante qu'elle ne l'est déjà. Leur engagement envers la cause féminine est une source d'inspiration inépuisable, et cela restera à jamais gravé dans mon esprit.

Dans tout ce silence, je ne sais par quel mystère, ma voix s'est fait entendre. Un appel, immense et léger, revenu de loin, de si profond. Ma voix. Dans tout ce silence.

Je veux de l'air !

[...]

Je voudrais faire de moi quelque chose d'audible ! Aussi je prends la liberté des mots. Est-ce que vous voyez cette enfant ? Le manque de lumière rend invisibles les créatures des grands fonds. J'ai lu ça quelque part, il y a longtemps, qu'à n'être jamais exposées au jour, elles sont devenues si fragiles que le moindre rayon menace de les consumer.¹

¹ AVENTIN, Christine. *Red shoes*. Maelström revolution, Bruxelles (2012) : 5-6.

Table des matières

<i>Introduction générale.....</i>	<i>1</i>
<i>Chapitre I. Un théâtre au féminin</i>	<i>5</i>
1. Le mouvement féministe dans la littérature francophone de Belgique : l'affirmation d'une parole féminine.....	5
1.1. Dans le sillon de Mai 68 : une domination à redéfinir	5
1.2. La littérature belge féminisante en quête de perception sociale.....	7
2. L'éclosion d'un théâtre engagé : le choix d'un genre.....	9
2.1. Le théâtre et son rôle social : quels sont les enjeux ?	9
2.2. L'apport de la sémiotique dans l'engagement dramaturgique féminin	13
3. L'histoire littéraire des femmes belges.....	14
3.1. Une histoire littéraire nationale ? Une existence problématique.....	14
3.2. Entre positions et dispositions	17
3.3. 1880-1940 : la période phare du tournant du XX ^e siècle.....	20
<i>Chapitre II. <i>Cassandre</i> de Michèle Fabien (1995)</i>	<i>23</i>
1. Une carrière inspirée et un théâtre axé sur la parole.....	23
2. L'élévation féminine dans la réécriture des tragédies	25
2.1. Entre réécriture et adaptation.....	25
2.2. Derrière le mythe, la perspective sociale.....	27
2.3. La négation de la folie et l'affirmation d'une voie/voix politique	30
3. La parole au théâtre : quels enjeux ?	37
3.1. Un retour sur la scène de <i>Cassandre</i> : la genèse d'une œuvre.....	37
3.2. <i>Cassandre</i> : un savant équilibre entre distance et proximité avec les hypotextes.....	39
3.3. Une compagnie inspirante : l'évolution des relations au service de l'émancipation	42
3.4. La parole : entre fragilité et force	45
3.5. La diffusion grâce à la parole, le regard et l'écoute : l'importance des sens	50
<i>Chapitre III. <i>Ariane et Don Juan, ou Le Désastre</i> de Claire Lejeune (1997)</i>	<i>53</i>
1. Une autrice, une œuvre, une utopie	53
1.1. Claire Lejeune et l'engagement dramaturgique	53

1.2.	<i>Ariane et Don Juan, ou Le Désastre</i> (1997).....	54
1.3.	Positions et dispositions	55
2.	Les enjeux esthétiques et linguistiques	66
2.1.	Les enjeux esthétiques et les stratégies linguistiques.....	66
2.2.	La construction des personnages à travers leur prise de parole chez Claire Lejeune.....	71
3.	La reconstruction du féminin à travers la langue et les mythes post-historiques .	81
3.1.	La redécouverte des mythes comme articulation de l'argument théâtral	81
3.2.	Le mythe comme source d'une tradition patriarcale et d'une inspiration artistique : ses origines et ses enjeux.....	82
3.3.	L'envergure des mythes païens d'Ariane et de Don Juan et leur relation avec les mythes chrétiens.....	86
	<i>Conclusion générale</i>.....	93
	<i>Bibliographie</i>	96
	ŒUVRES LITTÉRAIRES	96
	SOURCES CONCERNANT LA LITTÉRATURE BELGE.....	96
	SOURCES CONCERNANT MICHÈLE FABIEN ET L'ANALYSE DE <i>CASSANDRE</i>	99
	SOURCES CONCERNANT CLAIRE LEJEUNE ET L'ANALYSE D' <i>ARIANE ET DON JUAN, OU LE DÉSASTRE</i>	102

Introduction générale

Jacqueline Harpman, Nicole Malinconi, Christine Avenir, Amélie Nothomb, etc. Tant de noms dont la renommée n'est plus à faire de nos jours. Mais quel est leur point de convergence ? Leur statut de femmes-écrivains. Si, actuellement, écrire en tant que membre de l'autrefois surnommé « sexe faible » n'est plus une barrière à l'accès à la légitimité, il n'en a pas toujours été ainsi. Cette liberté d'expression au sein d'un métier jadis placé sous l'autorité des hommes est le fruit d'une laborieuse évolution au fil des siècles.

Le traitement des autrices dans l'histoire littéraire francophone est particulier. Diverses chercheuses, telles que Delphine Naudier ou Christine Planté, ont mis en exergue certains processus d'invisibilisation des écrivaines, au profit de la gent masculine. Nonobstant la prépondérance de ce phénomène au sein du paysage français, il n'en est pas moins présent dans la littérature belge francophone. L'importance accordée aux femmes entre ces deux pays diffère, notamment en raison de l'« âge » des territoires. En effet, la Belgique voit le jour au moment où une acceptation de l'écriture féminine se développe peu à peu sur le territoire voisin. Néanmoins, une veine antiféministe, basée en grande partie sur des préjugés hérités de la France, dévoile que l'universalité du canon littéraire se dirige vers l'hétérosexualité masculine, dont la femme semble presque exclue. Ainsi, des critiques et auteurs mettent en œuvre des procédés tendant à effacer la présence de ce que l'on considère comme « l'autre sexe », et, dans cette optique, à valoriser leurs œuvres. La scène universitaire n'est pas en reste, enseignant plus volontiers des figures masculines, donnant l'illusion d'une histoire antiféministe teintée de préjugés. Quant au milieu éducatif, de l'enseignement primaire aux études en langues et lettres françaises, il n'illustre qu'à de rares occasions la place occupée par des femmes-écrivains dans l'histoire belge. Certains élèves, les plus assidus et curieux de la culture littéraire francophone, s'instruisent par leurs propres moyens grâce à la lecture d'œuvres féminisantes, mais ils demeurent rares. Dès lors, nous tâcherons de mettre lumière la situation des autrices dans le milieu des Lettres en Belgique, ainsi que sur les origines d'une tradition patriarcale.

La différence de genre étant un frein à la liberté d'expression, certaines autrices ont décidé de faire entendre leur voix, dans un premier temps, d'une manière non radicale. En témoignent les écrits de Claire Lejeune et de Michèle Fabien, deux figures précurseurs de l'émancipation de la femme et de sa liberté de *dire*. Nous ne parlerons pas ici de liberté de *penser*, car nul ne peut interdire à quiconque ce processus personnel et intérieur, mais de *dire*,

la voix pouvant aisément être obstruée. L'accès à l'expression orale fut la victime d'un frein masculin durant de nombreux siècles, et notre mémoire tentera d'exposer les stratégies mises en place afin que cette interdiction tombe en désuétude. Notre étude se concentra donc sur ces deux figures particulières que sont celles de Lejeune et de Fabien. Toutes deux participent à cet effort de libération de la parole féminine *dans* et *par* leur œuvre, agissant dès lors à deux niveaux.

En outre, elles partagent une caractéristique commune : la réinvention des mythes comme revalorisation de l'élément féminin. Ainsi, leurs contestations envers l'environnement masculin passent avant tout par un usage de la langue qui leur est propre afin de parvenir à changer les conceptions et les idéaux à travers une forme de provocation. La parole écrite leur semble être un moyen plus pertinent que la parole orale afin de s'ancrer dans les esprits.

Après réflexion, notre choix s'est porté sur l'étude de deux œuvres précises, *Ariane et Don Juan*, ou *Le Désastre* pour Lejeune, et *Cassandre* pour Fabien. Pourquoi une telle sélection ? Il nous semblait pertinent d'axer nos analyses en basant nos illustrations sur une unique production pour chaque autrice, afin de ne pas succomber à la tentation de nous éloigner de notre sujet, et, ainsi, de ne pas perdre en qualité. Nous n'aborderons donc pas tous les aspects caractéristiques de ces deux femmes de lettres, car toutes ne correspondaient pas à notre thématique. En outre, le choix de ces deux pièces n'est pas anodin. En effet, elles s'inscrivent tant l'une que l'autre dans une perspective de libération de la parole féminine en revisitant des mythes séculaires fondateurs. Nous n'avons pas opté pour d'autres écrits, tels que *La Gangue et le Feu* pour Lejeune ou *Jocaste* ou *Déjanire* pour Fabien, car, ces derniers faisant actuellement déjà l'objet de nombreuses études, nous tourner vers des pièces moins analysées nous semblait être une démarche plus originale. De plus, les paroles de ces œuvres ont résonné en nous plus que n'importe quelle autre, nous inspirant d'autant plus pour cette thématique. Nous nous remémorons avoir ressenti une véritable fascination pour ces autrices lorsque nous avons assisté au cours de Littérature belge à l'Université de Namur, cours dispensé par M. Corentin Lahouste, lors de notre troisième année de bachelier. Le mémoire nous sembla ainsi la parfaite occasion de nous replonger dans cet univers particulier, entre mythe et révélation d'une expression nouvelle.

Afin de mener notre projet à bien, nous subdiviserons notre étude en trois grandes parties, elles-mêmes structurées en divers sous-chapitres. Dans la première partie de ce mémoire, nous contextualiserons le paysage littéraire belge et exposerons les différentes interventions historiques qui ont modifié cette scène. Nous évoquerons ainsi le mouvement

féministe dans la littérature francophone de Belgique en nous plaçant dans le sillon de Mai 68, mais également la façon dont les femmes ont bénéficié de ce climat révolutionnaire. Ce cadre nous permettra ensuite de justifier notre choix quant au genre théâtral en particulier. Dans un souci d'ouverture, nous retracerons les grandes lignes de l'éclosion du théâtre engagé, en opérant un bref détour du côté de la sémiotique. Enfin, nous considérerons le fait qu'il n'existe pas *une* histoire littéraire nationale en Belgique, mais plusieurs, et exprimerons la complexité que revêt(ent) celle(s)-ci. Ce chapitre se conclura par l'évocation de l'effort de revalorisation des productions féminines dans ce climat belge singulier.

Dans la deuxième partie de ce mémoire, nous exposerons nos analyses relatives à Michèle Fabien et à son œuvre *Cassandre*. Ce sera l'occasion de dépeindre la grande complexité que comporte l'acte de la réécriture en nous attardant sur les différentes versions qu'a subies le mythe de Cassandre. Ainsi, nous observerons la diversité de la matière de Christa Wolf en 1983, de celle de la première adaptation de Fabien en 1987 et de celle de sa seconde en 1995 – nous nous référerons à cette dernière pour le développement de notre étude. Nous découvrirons ensuite que derrière le mythe se dissimule une perspective sociale. Nous appuierons notre étude sur l'avis de divers théoriciens et historiens spécialistes de l'Antiquité grecque, tels que Claude Lévi-Strauss et Walter Burkert. L'introspection de ces derniers nous permettra d'approfondir la transtextualité de ce mythe afin de rendre compte du passage de Cassandre du statut de femme victime de folie à celui de porteuse d'une voix politique digne d'être entendue. Enfin, nous évoquerons les nombreux enjeux que comporte la parole au théâtre, tout en dépeignant l'avis de l'autrice à propos du rôle que joua l'Histoire au sein de la transmission de la conception de la femme atteinte de mutisme et de surdité, de la femme comme simple observatrice et non comme une actrice active de la société.

La troisième partie sera, quant à elle, pleinement consacrée à l'étude de Claire Lejeune et de sa pièce *Ariane et Don Juan, ou Le Désastre*, parue en 1997. Nous découvrirons que cette autrice démontre une stratégie tout à fait singulière quant à son écriture. En effet, son heuristique particulière consiste à user d'une approche linguistique spécifique, démontrant des enjeux esthétiques tout à fait remarquables. Ensuite, nous proposerons une mise en relation entre le *logos* et le *cogito* d'un côté, et entre la métaphore et l'analogie d'un autre. Par ce biais, nous tenterons de parvenir à exposer les fondements d'une tradition aphoristique et les conséquences qu'elle entraîne au sujet de la conception de la femme dans les mythes. Par la suite, une tension entre mouvance et ancrage sera signifiée, et révélera de véritables objectifs quant à la

verbalisation de l'action. Enfin, nous observerons la manière dont l'argument théâtral est capable de redéfinir un mythe grâce, notamment, à la dialectique du dialogue.

Chapitre I. Un théâtre au féminin

1. Le mouvement féministe dans la littérature francophone de Belgique : l'affirmation d'une parole féminine

1.1. Dans le sillon de Mai 68 : une domination à redéfinir

Les femmes, spécifiquement celles de lettres, bénéficient d'un climat révolutionnaire particulier : celui de Mai 68. Cette conséquente manifestation française, touchant à la fois à la culture, à la politique et à la société, témoigne d'une ambition antiautoritaire. Initialement étudiante, elle évolue en « crise sociale généralisée »². L'historien Jacques Dupâquier exprime ceci dans le cadre de cette révolte :

« [...] L'histoire me paraissait un baril de poudre, et le problème était de savoir si quelqu'un allait fumer une cigarette sur le baril de poudre ou bien jeter un briquet. Mais autrement dit, l'événementiel m'apparaissait à ce moment-là comme un déclencheur de forces profondes. Je me suis dit à ce moment-là que toutes les sociétés sont très fragiles. Toutes les sociétés sont en situation pré-révolutionnaires, et le problème n'est pas seulement de savoir pourquoi elles ont explosé, mais comment se fait-il qu'elles puissent durer si longtemps... La fragilité de la société m'est réellement apparue. Alors ça m'a amené effectivement à renoncer non seulement au marxisme, mais à toute conception déterministe de l'histoire [...] »³

Cet extrait nous installe dans un climat spécifique, nous faisant prendre conscience du fait qu'aucune position n'est éternelle, et que l'Histoire est en perpétuelle évolution. Michèle Fabien indique à ce propos que « petit à petit, on apprend à avoir le sentiment de ne plus vivre que dans le provisoire »⁴. Cette proposition vient appuyer notre théorie du changement continu de l'Histoire. Les années 70 attestent donc l'aboutissement de ces développements sociopolitiques, car des modifications et des évolutions profondes des mentalités sont notables quant aux droits et libertés de la condition humaine en général. Ainsi, puisque ces transformations touchent tous les angles de la société, nul étonnement que les fluctuations bouleversent également le domaine littéraire, notamment en ce qui concerne la dominance masculine de cette sphère. Il est intéressant de se pencher sur les écrits de Pierre Bourdieu à ce sujet, et plus précisément sur son ouvrage *Stratégies de reproduction et modes de*

² https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/evénements_de_mai_1968/131140 (Page consultée le 27/01/2022).

³ CALLU, Agnès. *Le Mai 68 des historiens*. Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Histoire et civilisations » (2018) : 102. Cf. Corpus audiovisuel « 1968 et les historiens » (A. Callu dir.). Entretien de Jacques Dupâquier avec Jean-François Moufflet (3 avril 2006).

⁴ FABIEN, Michèle. *Jocaste, Déjanire, Cassandre*. Didascalies, éd. du Cerisier, Cuesmes (1995) : 153.

domination (1994). En effet, reprenant la vision marxiste du monde social en le nuancant, il indique que la société est le lieu d'une lutte continue entre des agents dont les capitaux sont inégalement distribués. En ce sens, les hommes, riches en capitaux, font preuve de ce que le sociologue nomme la « violence symbolique » envers les femmes, ce qui aboutit notamment à leur difficulté à s'imposer au sein du champ littéraire. C'est cette violence que dénonceront Claire Lejeune et Michèle Fabien à travers leurs écrits – ce que nous exploiterons ultérieurement dans ce mémoire. Ainsi, comme le signifie Bourdieu, « le monde social n'est pas cet univers [...] que proposent aujourd'hui tous ceux que le souci de restituer sa place au « sujet » conduit à réduire les relations sociales, y compris les rapports de domination, aux actes (de soumission également) qu'accomplissent à chaque moment les agents »⁵. Dès lors, nous devons conserver dans notre esprit tout au long de ce mémoire le fait que chaque manifestation de modification du champ littéraire participe à sa dynamique, car les rapports de lutte sont constitutifs de celui-ci.

Cette violence symbolique découle également de la conception de la femme que la société a installée au fil des siècles. L'historien Philippe Perrot indique que « définie par son sexe comme un tout, cette fois homogène et distinct – *tota mulier in utero* –, la voilà enfermée maintenant dans d'autres limites : celles de la distinction qu'implique ce sexe »⁶. Longtemps cantonnée à sa fonction de procréation, la femme découvre que son corps devient son unique finalité. Cette logique détermine l'enjeu féminin, et son intellect passe dès lors au second plan. La femme doit ainsi tenter de se redéfinir, et la Belgique, notamment dans le domaine littéraire, tire profit des évolutions engrenées par son voisin français grâce au mouvement de Mai 68, comme expliqué précédemment. Les revendications et l'idéologie naissante de la Belgique, un pays à cette époque âgé de seulement un siècle et demi, semblent ainsi se situer dans le sillon du dialogue français. Selon Éliane Viennot, la mobilisation féminine francophone, dont les prémisses trouvent leur source au tournant du vingtième siècle, se nourrit dès lors des prétentions des années 70, comme en témoigne l'extrait suivant :

La crise de 68 ayant créé les conditions d'une immense remise en question des normes sociales et culturelles, elles créèrent ainsi un nouveau mouvement féministe, qui,

⁵ BOURDIEU, Pierre. « Stratégies de reproduction et modes de domination ». *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n°105 (1994) : 12.

⁶ PERROT, Philippe. *Le travail des apparences ou les transformations du corps féminin (XVIII^e-XIX^e siècle)*. Le Seuil, Paris (1984) : 78.

contrairement à ceux qui l'avaient précédé, se donna pour objectif principal de transformer les mentalités. [...] Le mouvement féministe est aussi, politiquement, un produit de 68.⁷

Éliane Viennot nous expose ici une affirmation très forte. Quiconque l'entend pourrait trouver des arguments pour la contredire, en avançant, par exemple, le fait que le féminisme serait né au dix-neuvième siècle avec les suffragettes. Dès lors, pourquoi considérer *une* origine – car plusieurs racines peuvent être défendues et son fondement ne fait, à l'heure actuelle, pas l'unanimité – du mouvement féministe comme une conséquence de Mai 68 ? L'historienne française ne manque pas de se justifier à ce sujet. En effet, ce mouvement fut l'occasion pour de nombreux hommes, et plus précisément pour les militants gauchistes, de prendre la parole afin de clamer haut et fort de laisser « leurs compagnes se débrouiller avec les machines à écrire »⁸, ne leur donnant comme unique ambition d'avenir que le métier de secrétaire. Ils se sont ainsi élevés en protestant contre les réformes juridiques établies au cours du dix-neuvième siècle, en grande partie par le général de Gaulle. Dès lors, des femmes se sont ralliées, encouragées par ce climat de révolte sociale et culturelle, car leurs « garanties d'une égalité formelle – moins sur le papier – »⁹ sont remises en cause. Leur nouvel objectif est celui de renouveler les mentalités. Les autrices auxquelles nous nous attèlerons dans la suite de ce mémoire, à savoir Claire Lejeune et Michèle Fabien, semblent s'inscrire dans le sillon de ce mouvement contestataire et bénéficient des événements qui se sont déroulés en France, ce que nous développerons plus minutieusement par la suite. Elles sont toutes deux conscientes de se trouver à un moment propice de l'Histoire, d'être « quelque part entre l'ancien et le nouveau monde »¹⁰, indiquant en ce sens qu'elles sont actrices d'un changement à venir et d'une société à redéfinir.

1.2. La littérature belge féminisante en quête de perception sociale

Revenons à présent à la sociologie de la domination précédemment évoquée. Comme déjà mentionné, selon Bourdieu, l'espace social est fondamentalement hiérarchisé ; les agents sociaux se positionnent en effet selon l'importance que revêtent les différents capitaux chez eux. Ainsi, l'inégale distribution de ces capitaux installe un climat de lutte perpétuelle, et les femmes font les frais d'une soumission symbolique, se rapprochant de ce qu'il nomma la

⁷ VIENNOT, Éliane. *Les Modifications de la société française sous l'impact du féminisme depuis 1968*. The French Review, vol. 61, n°2 (1987) : 261.

⁸ *Ibid* : 261.

⁹ *Ibid* : 261.

¹⁰ LEJEUNE, Claire. *Ariane et Don Juan, ou Le Désastre*. L'ambedui, Bruxelles (1997) : 27.

« discrimination ». Toutefois, le capital symbolique des femmes est en augmentation constante depuis un siècle. Elles ont désormais accès à des postes traditionnellement masculins ; ainsi, leur position sociale s'élargit, ce qui leur ouvre la porte à un large panel de champs sociaux. Toutefois, le champ littéraire leur reste relativement obstrué, car la tradition paternaliste occidentale des écrits perdure et a tendance à favoriser les auteurs de sexe masculin.

Cela nous amène à présent à considérer la sociologie de l'institution¹¹ afin de compléter notre pensée. Cette approche concerne, selon Virginie Tournay, les « structures organisées ayant pour fonction de maintenir un état social »¹². Dans ce cadre, la chercheuse française nous enseigne qu'une production implique une prise de parti ; ainsi, une relation de distinction au sein du champ littéraire s'opère. L'extrait suivant nous montre que sa pensée se place dans le sillon de celle de l'écrivain et universitaire français Jacques Rohou :

Toute œuvre est une prise de position dans l'espace des œuvres contemporaines, car chacun doit sans cesse se définir par rapport à l'évolution des normes. Cela vaut pour les auteurs, les éditeurs, les critiques et le public, dont les goûts se constituent à travers un effort de différenciation socioculturelle, de distinction. Ainsi, le public intellectuel accentue son goût pour l'amère lucidité en réaction à l'idéalisme romanesque de la littérature de grande diffusion.¹³

Certaines positions étant plus avantageusement identifiables, une décision quant à la place qu'un agent peut occuper se réalise entre pairs, ces derniers envahissant les hautes fonctions du champ en question. La tâche semble dès lors ardue de se singulariser, de se démarquer, afin de se frayer un chemin et de s'établir dans le domaine littéraire. Ce projet est encouragé par les mouvements féministes littéraires français, que nous avons évoqués auparavant, car ils ont installé un climat propice aux ambitions féminines de déconstruire cette hiérarchie sociale et symbolique. Visant le renversement du fort asservissement des femmes étouffées, ils dénoncent le pouvoir patriarcal afin de pousser les écrivaines à se battre pour leur liberté collective et contre la discrimination du genre sexuel. Les agents dominés se dressent contre les dominants grâce à des stratégies de subversion, telles que la quête de nouvelles valeurs servant de base à une société égalitaire et équilibrée, comme nous tenterons de le démontrer plus ponctuellement chez Claire Lejeune et Michèle Fabien. Cette tendance évolutive a marqué la démocratisation du territoire occidental, comme le mentionne à de

¹¹ Pour une étude plus approfondie de ce sujet, consulter l'ouvrage *Sociologie de l'institution* de Jacques Lagroye et de Michel Offerlé paru aux éditions Belin en 2011, présent dans la collection « Sociologiquement ».

¹² TOURNAY, Virginie. *Sociologie des institutions*. PUF, coll. « Que sais-je ? » (2011) : 3.

¹³ ROHOU, Jean. *L'histoire littéraire. Objets et méthodes*. Nathan, vol. 128, n°105, Paris (1996) : 84.

nombreuses reprises Éliane Viennot dans son ouvrage *Les Modifications de la société française sous l'impact du féminisme depuis 1968* (1987).

L'écriture et l'art en général apparaissent comme de puissants instruments polémiques. Nous nous intéresserons naturellement davantage au support littéraire pour l'expression orale, car « le mouvement féministe a également hérité du mouvement de Mai un amour sans égal pour la parole »¹⁴. L'avantage de la littérature est son caractère réflexif, le lectorat nourrissant ce champ par de nouvelles pensées personnelles. Ce domaine est la scène de vigoureux débats à propos d'une société dont le pouvoir n'est pas négligeable. Écrire et parler, dans le sens de porter ses idéaux au fait de tout un chacun grâce à sa voix, paraissent par conséquent indissociables, car, en cela, « la dénonciation de la suprématie masculine s'inscrit parfaitement dans le triptyque hérité de Mai 68 : écriture, subversion, sexualité »¹⁵.

Ainsi, à nouveau selon Viennot, il existerait un féminisme nouveau, un féminisme de valeurs, qui s'appuierait sur des revendications sociales plus larges, celles d'une société égalitaire et équilibrée. Il ne s'agit pas ici d'un simple féminisme de combat contre les hommes, mais au contraire d'une revendication sociale qui vaut pour toute l'humanité.

2. L'éclosion d'un théâtre engagé : le choix d'un genre

2.1. Le théâtre et son rôle social : quels sont les enjeux ?

Le théâtre comporte une dimension sociale presque inhérente à son dispositif, ce qui lui permet de traiter de sujets aussi bien ontologiques que métaphysiques – dans ce sens où il permet l'étude de l'être aussi bien dans son essence que dans la connaissance de sa nature. Mais il est également un facteur propice à l'engagement, comme en témoigne la déclaration suivante de l'auteur dramatique Armand Gatti : « Je n'arrive pas à considérer le théâtre comme une façon d'amuser, de distraire ; je préfère le considérer comme un moyen de libération de préjugés, d'injustices »¹⁶. Cet extrait nous démontre la puissance de la prise de parole au sein de ce genre, ce dernier devenant un outil pour des auteurs tels que Bertolt Brecht lorsqu'il est notamment question de briser les tabous, de déconstruire les clichés et d'annihiler les inégalités et préjugés.

¹⁴ VIENNOT, Éliane. *Op cit* : 263.

¹⁵ NAUDIER, Delphine. « L'écriture-femme : enjeu esthétique, enjeu entre générations, enjeu de femmes ». *Le texte et le contexte. Analyses du champ littéraire français (XIXe et XXe siècle)*, Paris (2002) : 63.

¹⁶ <http://www.peripheries.net/article200.html> (Page consultée le 27/01/2022).

Selon Pierre Bourdieu, « l'artiste engagé est censé être près du peuple en mêlant l'avant-garde esthétique à l'avant-garde de la militance politique »¹⁷. Il faut toutefois demeurer vigilant et ne pas confondre *théâtre engagé* et *théâtre d'intervention*, ce dernier étant défini par Paul Biot comme un art s'immisçant dans « des luttes concrètes — littéralement »¹⁸. Le théâtre revêt ainsi une puissante dimension sociale, ce genre étant présenté comme « l'art le plus social d'entre tous »¹⁹ par de nombreux auteurs et théoriciens. Le sociologue Jean Duvignaud appuie cette hypothèse dans son ouvrage *Sociologie du théâtre* en affirmant un apport réciproque entre ce genre et la société : « Le théâtre dans la société, la société dans le théâtre »²⁰, puisqu'il permet de placer le spectateur dans une position « d'observateur participant »²¹. Ceci nous amène à « analyser les faits sociaux comme les choses »²², comme nous l'enseigne le sociologue Émile Durkheim. Ce dernier lie deux notions, l'observation et la réception, démontrant ainsi l'immense richesse du rôle social du théâtre. Nous tenterons d'argumenter cette position au fil des deux prochains chapitres de ce mémoire.

Dès lors, ouvrant une brèche à l'écriture engagée, le théâtre parvient à contrer l'ésotérisme général pour se diriger vers une source de réflexion s'éloignant de l'abstraction : l'idée se transforme en concept, et le concept en réalité. La distance entre le message amalgamé à l'œuvre et son décryptage s'amenuise. Dans cette optique, le genre théâtral subvient à ses propres besoins ; la source de l'ouverture du discours à un public plus large semble ainsi se trouver en lui-même, puisqu'il est auto-générateur. L'intense mobilité de la scène, comme nous le verrons dans le troisième chapitre consacré à *Ariane et Don Juan, ou Le Désastre*, joue en la faveur d'une visibilité du sujet davantage accessible à tout un chacun. Les spectateurs (ou, de surcroît, les lecteurs) pénètrent le sous-texte, ce dernier étant guidé par une ligne féminisante. Les discours s'articulent autour d'un même dessein : l'égalité des sexes, aussi bien au niveau des personnages que des auteurs ; l'écrivain et l'écriture sont tout autant concernés l'un que l'autre. La linéarité de l'argument favorise une proposition idéologique induite par le tableau dramatique, guidé par la mouvance, l'action et la fertilité du discours.

¹⁷ BOURDIEU, Pierre. « Le champ littéraire ». *Actes de la recherche en Sciences Sociales*, n° 89 (1991) : 32.

¹⁸ BIOT, Paul. « Le théâtre d'intervention dans le théâtre-action en Belgique », dans *Études théâtrales : le théâtre d'intervention aujourd'hui*, suivi de *Hommage à Philippe Ivernel*, sous la direction de Biot, Ingberg et Wibo, Centre d'études théâtrales, Louvain (2000) : 27.

¹⁹ <https://adlc.hypotheses.org/files/2015/09/Introduction.pdf> (Page consultée le 28/01/2022).

²⁰ DUVIGNAUD, Jean. *Sociologie du théâtre*. Presses universitaires de France, coll. « Quadrige » (1999).

²¹ <https://cdn.reseau-canope.fr/archivage/valid/N-8665-12623.pdf> (Page consultée le 28/01/2022).

²² Pour une analyse plus approfondie, consulter *Les Règles de la méthode sociologique* d'Émile Durkheim, un essai paru en 1895.

Le théâtre, en tant que lieu de rencontre intime entre l'oralité et l'écriture, permet de faire se rencontrer divers intervenants : l'auteur, l'acteur et le récepteur. Ces derniers s'entrecroisent, et l'interaction qui en résulte permet une communion de la représentation dramaturgique et des communications dialogiques. Berkowitz Gross²³ affirmait que « le choix du discours direct permet à l'auteur de prendre du recul par rapport à une instance narrative d'autorité » ; ainsi, la caractérisation théâtrale du registre oral permet une émancipation du texte face à une influence dominante quelconque, entrant en résonance à nos oreilles avec l'émancipation de la femme dans la littérature – la tentative expressément défendue par les autrices dont nous faisons mention dans la présente étude. Toutefois, cette position nous semble trop radicale et il nous paraît pertinent d'y revenir quelques instants, car, dans ce mémoire, nous prendrons en considération la position de Bakhtine qui était opposée à la vision dialogique de ce genre. En effet, selon lui, il ne faut pas confondre théâtre et dialogisme, puisque ce genre, à ses yeux, est avant tout monologique – Claire Lejeune et Michèle Fabien sembleront par ailleurs se placer dans la lignée des idées du théoricien russe à ce sujet, comme nous le démontrerons ultérieurement. Au travers des différents discours des divers personnages, un auteur est présent en surplomb et paraît disposer de l'unique voix détentrice de crédit. Nous remarquerons par la suite – dans les deuxième et troisième chapitres – que Lejeune et Fabien appartiennent bel et bien à cette catégorie, faisant part à leur prochain de leurs pensées et réflexions profondes par le biais de leur écriture et de leurs personnages. Ce qu'affirme Bakhtine semble contestable, ce que nous pouvons observer avec des théories telles que celle de Berkowitz Gross – comme démontré précédemment –, mais la notion d'*essence* du théâtre étant elle-même floue et ne faisant pas l'objet d'un consensus, nous ne pouvons pas affirmer que le théâtre ferait place au dialogisme et éviterait toute influence quelconque. Nous ne pouvons qu'en avancer son intention.

Nous notons toutefois que cette tendance à l'émancipation transparaît relativement tôt auprès des écrivaines, témoignant des débuts d'une volonté de porter la voix féminine dans le domaine des lettres :

Les exemples de discours direct comme forme narrative dominante abondent : Marguerite de Navarre, la comtesse de Ségur, Mme de Charrière [...], Mme de Staël [...], les nouvelles dialoguées de George Sand [...]. D'autre part, un nombre étonnamment vaste d'écrivaines choisissent d'écrire du théâtre. L'influence de la forme dramatique dans la narration fictionnelle parmi les écrivaines est assez remarquable. Des pièces écrites par Marguerite de Navarre, Mme de Charrière, Mme de Graffigny, Mme Riccoboni, George Sand, et

²³ BERKOWITZ GROSS, Janice. *A Telling Side of Narration : Direct Discourse and French Women Writers*. The French Review, vol. 66, n°3 (1993) : 407 (Traduction personnelle).

Colette reçoivent peu d'attention – sinon aucune – de la part de la critique en comparaison avec l'écriture en prose [...].²⁴

Par cette citation, nous tentons de mettre en lumière le fait que de nombreuses écrivaines historiques choisissent le théâtre, mais également que leur œuvre n'a pas été reçue de leur temps comme elle devait l'être, car la critique n'y a pas été attentive et s'est davantage intéressée aux productions en prose. Nous observons dès lors l'importance que revêt la réception par la critique, cette dernière endossant, à l'époque, le rôle de guide auprès des lecteurs et des pairs. La légitimation passant par le regard que porte autrui sur chaque œuvre, la reconnaissance et l'attention de ce type d'instance étaient alors deux éléments fondamentaux dans ce processus.

La dialectique de l'émancipation de la femme au théâtre gagne peu à peu en autonomie, et l'écrit commence à revêtir une dimension corporelle ; la parole théâtrale joue, en outre, un rôle non négligeable dans ce processus. Elle est d'autant plus amplifiée par la puissance réflexive que comporte la confrontation des sexes *dans* et *par* l'œuvre²⁵ – *dans* à travers l'affrontement entre les protagonistes ; *par* grâce aux réflexions que désire véhiculer l'autrice au moyen de son œuvre – cette œuvre se transformant dès lors en véritable outil. Les maximes et pensées déclamées partagent son engagement par le biais des protagonistes qui épousent ses convictions (ou finiront par les adopter²⁶, comme nous le verrons avec le personnage de Don Juan chez Claire Lejeune). Nous retrouvons ici à nouveau l'idée d'un théâtre monologique. Lejeune désire démontrer quelque chose, s'engager, et fait donc un usage du théâtre tout autre que celui d'autres auteurs qui veulent à tout prix éviter ce type de dimension. Cela traduit un phénomène d'objectivation du discours communiqué, même si cette singularité a longtemps été négligée par les critiques, comme l'exprime la citation précédente de Janice Berkowitz Gross. Malgré cet isolement, selon Tracy Davis, « le théâtre a été utilisé comme un outil féministe »²⁷, témoignant dès lors de l'importance que revêt ce genre au service de la cause. Une pionnière de la littérature féminine francophone, Hélène Cixous, fait par ailleurs l'éloge de la forme dramaturgique comme puissant instrument expressif :

Longtemps j'ai cru que mes textes n'habiteraient que dans ces lieux rares et désertiques où ne poussent que des poèmes. Jusqu'à ce que j'arrive au Théâtre. Là étaient la scène, la terre,

²⁴ *Ibid* : 410.

²⁵ Comme énoncé en amont, le texte théâtral est son propre serviteur ; il exploite par ses moyens internes et externes les valeurs qu'il désire inculquer ainsi que la morale à laquelle il souhaite parvenir.

²⁶ Il est utile de nuancer cette position, car il ne s'agit pas ici d'un mécanisme automatique, mais d'un processus qui peut se prononcer d'une manière différente en chaque œuvre.

²⁷ DAVIS, Tracy. « Questions pour une méthodologie féministe dans l'histoire du théâtre ». *Horizons/Théâtre* (2017) : 2.

où le moi reste imperceptible, le pays des autres. Là se font entendre leurs paroles, leurs silences, leurs cris, leur chant, chacun selon son propre monde et dans sa langue étrangère.²⁸

2.2. L'apport de la sémiotique dans l'engagement dramaturgique féminin

Intéressons-nous à présent à la sémiotique, cette « théorie générale des signes dans toutes leurs formes et dans toutes leurs manifestations, une théorie générale des représentations, des systèmes signifiants »²⁹ revendiquée par Charles Sanders Peirce³⁰. Selon ses termes, les mots sont des symboles. Puisqu'aucun lien naturel entre le signe linguistique et le référent n'est effectif, le signe est considéré comme arbitraire, ce qui sera appuyé et développé par Ferdinand de Saussure.

Mais quel(s) profit(s) tirer de la désignation de ces divers termes linguistiques ? Il est important de souligner le caractère sémiotique de l'engagement dramaturgique féminin. En effet, les nombreux échanges (*les signifiants*) – oraux, pour les spectateurs, ou écrits, pour les lecteurs – qui nous parviennent font germer des interprétations en nous (*les signifiés*). Or, celles-ci ne correspondent pas inéluctablement au message désiré par l'auteur (*le référent*). Ainsi, le dialogue provoque des réflexions qui n'entrent pas infailliblement en concordance avec la morale véhiculée par l'écrivain.

Toutefois, pourquoi aborder la sémiotique spécifiquement dans le cadre de l'engagement féminin théâtral ? Ce que nous venons de démontrer est en effet applicable pour toute situation dramaturgique. Néanmoins, nous notons une tentative des autrices étudiées, à savoir Claire Lejeune et Michèle Fabien, d'annihiler cette théorie. Comme nous tenterons de le confirmer par la suite, un effort d'aiguillage précis des interprétations – entrant à nouveau dans la logique monologique précédemment développée – est manifeste, et tend à faire coïncider signifiant(s), signifié(s) et référent(s). Ce travail s'inscrit dans un désir de véhiculer un message précis, et de ne pas altérer celui-ci. Ainsi, les autrices concernées semblent aller à contrecourant de la théorie de dialogisme de Bakhtine³¹, mais davantage s'ancrer dans la théorie du monologisme théâtral de ce même théoricien. Selon Jacques Bres, le dialogisme « consiste en l'orientation de tout discours (quel que soit son format : tour de parole, article de presse, discours

²⁸ CIXOUS, Hélène. « Le lieu du Crime, le lieu du Pardon », dans *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves, et quelques écrits sur le théâtre*. Théâtre du Soleil, Paris (1987) : 253.

²⁹ <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1788208665>; (Page consultée le 02/12/2021).

³⁰ Les fondements de la théorie sur la sémiotique sont présents dans *On a New List of Categories* de Pierce (1867), publié par Harvard University Press.

³¹ BAKHTINE, Mikhaïl. *Problème de la poétique de Dostoïevski*. Seuil, Paris (1929). Le théoricien et philosophe y développe le concept de dialogisme, souvent conjugué à la polyphonie.

politique, article scientifique, texte littéraire, etc.) vers d'autres discours, sous forme de dialogue interne avec ceux-ci »³², ce qui nous conforte dans l'idée que les autrices étudiées s'éloignent de cette définition.

En effet, Lejeune et Fabien atténuent l'hétéroglossie qui pourrait se créer dans leur œuvre afin que se confondent le discours du narrateur-auteur et celui des personnages. Tous sont porteurs d'un unique message ; leurs arguments s'harmonisent. Une pluralité de voix s'entremêlent et se superposent jusqu'à s'accorder et à se confondre en un dessein commun, et se transforment en une unicité chorale. Tout est mis en œuvre pour ne laisser nulle place au hasard. Nous tenterons, au fil de ce mémoire, de justifier cette proposition.

3. L'histoire littéraire des femmes belges

3.1. Une histoire littéraire nationale ? Une existence problématique

Revenons quelques instants sur la notion même d'histoire littéraire. La Belgique représente un cas particulier, car nous ne pouvons pas considérer qu'il existe une unique histoire littéraire, mais plusieurs³³. La littérature belge est un ensemble qui ne s'impose pas avec la même évidence que les grandes littératures nationales. Son existence en tant que littérature indépendante de la française demeure problématique. Pierre Bourdieu affirmait même qu'elle n'existe pas ; il ne s'agirait que d'une région de la littérature française, la cantonnant à une position « périphérique ». Ainsi, les avis divergent.

Selon Marc Quaghebeur³⁴, le premier obstacle à l'existence entière et pleine d'une littérature belge est l'absence d'une identité nationale forte, capable de subsumer les différences linguistiques et autres. Ce manque d'identité partagée s'explique par l'absence d'une histoire commune, l'absence de hauts faits d'armes, de résistance ou de conquête, ce qui est communément un élément déterminant, notamment dans le cas de la littérature anglaise. Toujours d'après Quaghebeur, parlant d'un « imaginaire collectif défaillant », l'histoire belge

³² BRES, Jacques. « Dialogisme, éléments pour l'analyse ». *Recherches en didactique des langues et des cultures* (2017) : 3. In [<https://journals.openedition.org/rdlc/1842>] (Page consultée le 28/01/2022).

³³ LAHOUSTE, Corentin. « Littérature belge de langue française » [notes prises dans le cours LROMB313]. Université de Namur (2019).

³⁴ QUAGHEBEUR, Marc. *Histoire, forme et sens en littérature. La Belgique francophone*. Tome 1 : *L'engendrement (1815-1914)*. PIE Peter Lang, coll. « Documents pour l'Histoire des Francophonies » (2015). Cet ouvrage est à consulter pour de plus amples informations sur le fondement de l'histoire littéraire en Belgique en tant que singularité.

est trop succincte que pour agir en tant que catalyseur qui unit. Il rajoute, dans les années 1980, une série de quatre réflexions à la suite de cet obstacle :

- L'absence quasi généralisée d'un enseignement de la littérature belge ;
- L'absence d'une édition littéraire professionnelle et digne de ce nom en Belgique ;
- L'écartèlement des écrivains belges entre l'héritage linguistico-culturel et l'inscription d'une société belge dans l'histoire ;
- L'absence d'intérêt des médias pour la littérature belge.

Benoît Denis et Jean-Marie Klinkenberg³⁵, quant à eux, ont mis en avant l'écart existant entre l'idée de la littérature en Belgique et la perception majeure de la littérature en Europe à la suite du Romantisme. En France, le dix-neuvième siècle voit l'arrivée d'une nouvelle conception de l'activité littéraire, celle de l'art pour l'art, dégagée d'enjeux sociaux. Les auteurs susmentionnés indiquent que, toutefois, ce phénomène a tardé en Belgique, au sein de laquelle le système des Belles Lettres perdurait encore. Ils poursuivent en signalant qu'avec le temps s'y installe une vision de l'activité littéraire comme un exercice à finalité esthétique qui rompt avec d'autres secteurs de la vie sociale, et se divise en trois catégories : poésie, théâtre, roman – nous nous intéresserons plus précisément en aval au théâtre.

De plus, le Romantisme exige une littérature qui se définit par la langue dans laquelle elle s'écrit. Or, la Belgique ne possède ni une langue d'écriture qui lui soit propre, ni une langue qui soit commune à l'ensemble du pays ; il s'agit de la langue d'expression du pays voisin. En effet, langue et littérature françaises exercent déjà un fort pouvoir d'attraction dans toute l'Europe dès la première moitié du XIX^e siècle³⁶, développant des forces aussi bien centrifuges que centripètes³⁷. Paul Dirkx proposera même de qualifier la littérature belge en tant que « sous-champ de la littérature française »³⁸. Denis et Klinkenberg affirment que le critère romantique de la nation comme identité phare n'est pas applicable en Belgique, car le rapport à la nation apparaît compliqué – notamment en raison de la naissance de ce pays datant du dix-neuvième

³⁵ DENIS, Benoît ; KLINKENBERG, Jean-Marie. *La littérature belge : précis d'histoire sociale*. Espace Nord, Communauté française de Belgique, Bruxelles (2005).

³⁶ Jean-Marie Klinkenberg ne manquera pas, à ce sujet, de mentionner l'expression « oligopole française » pour témoigner de cette domination dans l'ouvrage susmentionné.

³⁷ Jean-Marie Klinkenberg identifie trois phases : la centrifuge, la centripète et la dialectique (nous reviendrons ultérieurement sur cette dernière). Durant la phase centrifuge, on essaie d'affirmer le label belge à la fin du dix-neuvième siècle. La centripète, quant à elle, est une phase ouverte à l'international, pas vraiment à la francophonie, mais plutôt à l'universalité française.

³⁸ DIRKX, Paul. *Les « Amis belges »*. Presses littéraires et franco-universalisme, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences » (2006).

siècle. La problématique du rapport à une langue est un obstacle pour la constitution d'une littérature nationale, mais apparaît également comme une contrainte créative. Les logiques d'âme et de génie littéraires étant rattachées au principe de nation, cela pose également problème. Cependant, les théoriciens défendent que, nonobstant ces diverses contrariétés, certains écrivains mettent en avant les singularités propres de la littérature dans nos régions.

Cela nous rapproche de ce que Klinkenberg nomme la phase dialectique, cette dernière offrant « à l'observateur une synthèse de la thèse nationaliste et de l'antithèse apatride »³⁹. Denis Laroche rajoute, à propos de ce modèle, qu'il « est crucial de retrouver – ou de ne pas perdre – le contact avec son bien et son passé propre ; et, simultanément, de ne pas s'enfermer à nouveau dans l'alibi régionaliste ou protectionniste »⁴⁰. Claire Lejeune et Michèle Fabien nous semblent appartenir à cette phase, car elles considèrent qu'il est tout à fait possible d'écrire en Belgique, en s'ancrant dans ce pays, mais tout en conservant une prétention à une littérature internationale – là où il subsistait une exclusion entre régionalisme et universalisme.

L'existence ambiguë d'une (ou plusieurs) histoire(s) littéraire(s) belge(s) se manifeste pareillement à travers les multiples dénominations possibles de ce corpus : « littérature belge de langue française », « littérature française de Belgique », « littérature francophone de Belgique », « littérature wallonne », etc. Cela nous plonge dans le climat ambivalent de ce jeune pays, et justifie l'explication complexe du placement des autrices étudiées dans ce panorama littéraire belge que nous exploiterons ultérieurement.

Ainsi, l'absence de définition manifeste des frontières face à Paris engendre la conséquence suivante : de nombreux auteurs et autrices belges sont associés au champ littéraire voisin en raison de la convergence linguistique. En outre, le domaine éditorial français participe à cet effet, la Belgique dépendant, encore à l'heure actuelle, grandement de lui. La puissance française fait en sorte qu'une configuration solide belge est complexe à ériger. Les structures de production, de diffusion et de vente sont, en outre, majoritairement françaises. Toutefois, un certain dynamisme est notable du côté belge ; le champ littéraire tente de s'imposer et les critiques universitaires et éditoriales de ce pays ne sont pas négligeables.

La condition de la femme, quant à elle, n'est pas en reste ; elle ne bénéficie en effet pas d'un climat favorable compte tenu de cette histoire littéraire belge équivoque. En raison de la

³⁹ KLINKENBERG, Jean-Marie. « La production littéraire en Belgique francophone : esquisse d'une sociologie historique ». *Littérature*, n°44 (décembre 1981) : 48.

⁴⁰ LAROCHE, Denis. « Montée de la francophonie belge ». *Art Presse*, n°26 (mars 1979) : 17. Voir aussi la formule du dramaturge québécois Michel Tremblay : « Je veux faire partie de la culture francophone mondiale, mais je ne veux pas être un sous-français ».

difficulté d'être reconnue simultanément comme francophone et belge sur le plan littéraire, il semble d'autant plus complexe d'ajouter à tout cela les étiquettes « femme » et « autrice »⁴¹. Cela peut expliquer une des raisons pour lesquelles le féminisme belge est moins retentissant et moins établi que le français. Les répercussions de ce mouvement apparaissent ainsi moindres, et d'autres stratégies, plus subtiles, devront être mises en place, notamment grâce à un militantisme passif plutôt qu'actif. C'est ce que nous tenterons d'exprimer et d'exploiter avec l'étude de Claire Lejeune et de Michèle Fabien. Ces dernières manifestent la tendance belge à trouver ses revendicatrices littéraires auprès d'écrivaines mûres, plus réfléchies, qui ont une vision de la condition féminine plus affranchie de l'emportement juvénile sensible en France, comme le signifient Martine Renouprez et Estrella de la Torre dans l'extrait suivant :

Alors que les féministes françaises sont majoritairement des étudiantes, ce qui donne d'emblée au MLF⁴² une teinte rapidement plus spéculative, le féminisme belge rassemble des femmes de milieux et d'âges diversifiés, certaines ayant déjà une longue expérience de la maternité, de la famille et du travail, expérience qui les éloigne de toute solution unilatérale et leur fait percevoir la complexité des problèmes. Leur épreuve quotidienne du réel leur permet de circonscrire et d'articuler très tôt les grands thèmes qui restent encore aujourd'hui ceux du féminisme : le corps, la sexualité, le travail professionnel, le travail ménager, la violence, le lesbianisme, l'amour, la maternité, le rapport aux institutions, de la politique à l'Église, en passant par le langage, la culture, et la création.⁴³

3.2. Entre positions et dispositions

Ce n'est ni une inconséquence ni même une diversion, comme on pourrait le croire, que d'introduire dans un livre de critique intitulé : *Les Œuvres et les Hommes du XIX^e siècle*, la série des femmes qui écrivent, car les femmes qui écrivent ne sont plus des femmes.⁴⁴

Selon Brogniez et Gemis⁴⁵, depuis les années 1970, un effort de revalorisation des productions féminines est sensible en Europe. Cette tendance, introduite dans le premier point de ce chapitre⁴⁶, réclame une mise en lumière sur l'insertion, effective ou non – nous tenterons

⁴¹ Les Académiciens ne se sont, en outre, pas entendus sur un choix précis entre les formes « autrices » et « auteure ». L'emploi de l'un ou l'autre terme est encore aujourd'hui laissé à l'appréciation de chacun, puisque, « selon l'Académie française, plusieurs formes du féminin du mot « auteur » coexistent dans l'histoire de la langue française » (<https://www.lalanguefrancaise.com/orthographe/auteure-ou-autrice>, Page consultée le 13/05/2022).

⁴² Le Mouvement de Libération des Femmes.

⁴³ RENOUPREZ, Martine ; TORRE, Estrella (de la). *L'autobiographie dans l'espace francophone. Tome 1 : La Belgique*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, Cádiz (2003) : 483.

⁴⁴ BARBEY D'AUREVILLY, Jules. *Les Bas-Bleus*, dans *Œuvre critique, II. Les Œuvres et les Hommes*. Première série, vol. 2, Les Belles Lettres, Paris (2006) : 29.

⁴⁵ BROGNIEZ, Laurence ; GEMIS, Vanessa. « Écrivain(e)s ». *Textyles*, n°42, Revue des lettres belges de langue française (2012) : 7.

⁴⁶ Voir 1.2. *La littérature belge féminisante en quête de perception sociale*

de le démontrer –, des femmes dans le paysage historique littéraire belge. Toutefois, Barbey d'Aurevilly nous met sur la voie d'une certaine interprétation des faits en affirmant une non-sexuation des écrivains, comme l'exprime la citation ci-dessus. L'écrivain n'est dès lors plus décrit comme un personnage social masculin, mais comme une fonction dénuée de genre. Néanmoins, nous observerons au fil de nos analyses que la situation n'est pas aussi limpide, mais se rapproche davantage d'un parcours semé d'embûches.

Avant toute chose, il est important de situer dans un angle sociologique l'anticonformisme de la féminité littéraire à deux échelons, à savoir la distance normative sexuée et nationale. En effet, dans les années 1990, l'étude de la place de l'écrivaine dans l'histoire littéraire belge est presque inexistante, si ce n'est en de rares cas, comme en témoignent les recherches réalisées sur Marie Gevers⁴⁷. Le climat s'adoucit lors de l'entrée dans le nouveau millénaire. Un terrain propice aux chercheurs de ce domaine s'installe peu à peu. À titre d'illustration, la revue *Sextant* se consacre à l'étude des femmes de lettres, ainsi qu'à celle des femmes artistes, entre 1996 et 2002, ce qui manifeste cette propension à placer la femme-auteur au centre des questionnements positionnels littéraires. Les études socio-historiques et les thèses se multiplient à ce sujet, au point d'aboutir à la création du *Dictionnaire des femmes belges*⁴⁸ en 2006. Ses notices bibliographiques atteignant les septante-deux autrices, cet ouvrage atteste la « volonté de contrer les effets d'une histoire littéraire nationale qui pérennise l'idée d'une faible représentation des femmes dans la vie littéraire durant les décennies qui précèdent la Seconde Guerre mondiale »⁴⁹. Toutefois, ces recherches demeurent en marge des cadres théorique et universitaire, malgré leur abondance. La marginalité semble ainsi caractériser aussi bien l'inclusion des autrices dans l'histoire littéraire que les études s'y rapportant, opérant dès lors une double exclusion et expliquant l'invisibilité des femmes-écrivains dans le patrimoine littéraire.

Par ailleurs, leur stigmatisation se manifeste de diverses manières, en particulier à travers leur catégorisation. En effet, les autrices sont condamnées à faire partie soit d'une identification collective, à savoir celle de la littérature féminine ou féminisante, soit d'une identification exceptionnelle en tant que figure isolée et/ou marginale. Leur individualité, dans

⁴⁷ Toutefois, Marie Gevers fait figure d'exception, car il s'agit de la première femme élue à l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique en 1938. Ainsi, nul étonnement quant à sa position d'objet d'étude. Par ailleurs, la troisième « Revue des lettres belges de langue française », *Lectures de Marie Gevers*, est intégralement consacrée à cette écrivaine, témoignant dès lors d'une exception.

⁴⁸ GUBIN, Éliane ; JACQUES, Catherine ; PIETTE, Valérie ; PUISSANT, Jean. *Dictionnaire des femmes belges. XIX^e et XX^e siècles*. Éditions Racine, Bruxelles (2006).

⁴⁹ BROGNIEZ, Laurence ; GEMIS, Vanessa. *Op cit* : 9.

le sens où elles peuvent être considérées comme objets d'étude singuliers dans l'analyse d'un champ littéraire spécifique, leur est refusée. Ainsi se forme un paradoxe tendant à certifier conjointement la singularité et la spécificité d'un même personnage social. En outre, témoigne à nouveau du caractère marginal que revêt l'écriture au féminin le fait que son étude est considérée comme un savoir spécialisé ; on accorde donc à l'analyse littéraire des écrivaines et de leurs œuvres un statut spécifique.

Nous observons ici l'émergence du problème d'une littérature féminine. En effet, certaines écrivaines refusent cette idée, car on en vient à les étudier comme femmes, et non comme autrices. Il y a là un paradoxe à vouloir les communautariser et à les empêcher d'être singulières ; un équilibre serait à trouver entre des injonctions diverses. En partant de ce point de vue précis, nous remarquons un renforcement du même paradoxe entre « écrivain-femme » et « écrivain belge ». Par exemple, dans les cours de littérature se pose souvent la question de s'il faut étudier les écrivains belges comme étant belges, ou davantage dans une perspective plus globale, à savoir comme des auteurs francophones. Dès lors, pour Lejeune et Fabien se pose une triple difficulté : celle de valoir en tant que femmes et écrivaines, mais également en tant que belges, puisque, comme mentionné précédemment, elles appartiennent à la phase dialectique du modèle de Klinkenberg⁵⁰.

Ainsi, l'entrée des femmes dans l'activité littéraire demeure laborieuse. La reconnaissance de leur légitimité dans le domaine des lettres rencontre divers obstacles, en tout premier lieu dans la sphère sociologique. En effet, une acception dans un champ littéraire passe par l'examen du poids du « corpus et de l'ensemble des productions écrites ayant une valeur esthétique durable ou attestée »⁵¹, élément qui vient confirmer l'omniprésence des femmes dans la littérature depuis le Moyen-Âge, prenant, à titre d'illustration, Marie de France et Christine de Pizan. Toutefois, revient à la surface la problématique de l'affiliation d'écrivaines belges dans ce champ. La Belgique souffre de son jeune âge, et ne peut prétendre à des autrices si anciennes, car leur contribution littéraire dans le passé nous ramène tout au plus au dix-neuvième siècle. Cela engendre ainsi un questionnement sociologique quant à l'incursion incontestée, reconnue et officielle de femmes dans les Lettres belges, ou, en ce cas, quant à un poids égal de légitimation entre les sexes. Toutefois, nous notons que cette situation est tout autant valable pour les hommes que pour les femmes dans le domaine littéraire ; il apparaît ainsi

⁵⁰ Voir 3.1. Une *histoire littéraire nationale ? Une existence problématique*

⁵¹ BROGNIEZ, Laurence ; GEMIS, Vanessa. « L'histoire littéraire des femmes en question(s) : théories, pratiques et perspectives », dans « Écrivain(e)s ». *Textyles*, n°42, Revue des lettres belges de langue française (2012) : 22.

important de nuancer notre position. En effet, l'affiliation d'écrivains dans le champ littéraire ne semble pas poser de question, puisqu'elle n'est pas remise en cause au moment de la création de la Belgique. La légitimité de la prétention de l'homme à la littérature est un fait établi, et c'est notamment pour cette raison que nous nous intéressons plus particulièrement au cas des autrices.

Selon Chantal Savoie⁵², histoire littéraire nationale et histoire littéraire des femmes ne semblent ainsi pas se superposer, pour peu que l'une ou l'autre existe véritablement dans le cas de la Belgique. Marc Quaghebeur fait remarquer, à ce sujet, que l'attitude des femmes-écrivains dans le domaine littéraire diverge d'une situation à l'autre :

Je ne crois pas que le statut social de la femme avant 1968 constitue la seule explication des stratégies choisies par les deux narratrices [des œuvres de Rysselberghe et de Lilar], même s'il y participe bien évidemment. Ces deux femmes sont fort bien positionnées dans le champ social et littéraire, mais pas du tout de la même manière.⁵³

Ainsi, nous remarquons que le positionnement des femmes dans le champ littéraire est une posture disparate, caractérisée par la dissonance.

3.3. 1880-1940 : la période phare du tournant du XX^e siècle

En Europe, le tournant du XX^e siècle est marqué par une modification importante de la réception des femmes de lettres : d'une rhétorique de la « femme exceptionnelle » insistant sur la masculinité du champ littéraire, la critique passe à une définition de la littérature féminine comme « phénomène social et collectif ».⁵⁴

Dans cet extrait, Vanessa Gemis emprunte la rhétorique de la « femme exceptionnelle » à Delphine Naudier⁵⁵. Cela nous amène à observer le fait que la singularité de chaque autrice n'est pas gommée par la critique, mais que c'est une singularité qui revient à gommer la position féminine. Là réside tout le paradoxe, la difficulté. Comment prendre en compte à la fois le singulier et cette dimension de référence au genre, là où la question ne se pose pas pour un homme, au fond ? Par exemple, Marie Gevers était certes reconnue comme écrivain, mais là est

⁵² SAVOIE, Chantal. *Histoire littéraire des femmes. Cas et enjeux*. Éditions Nota bene, Québec (2010) : 24.

⁵³ QUAGHEBEUR, Marc. « Maria Van Rysselberghe et Suzanne Lilar : deux façons d'indiquer et de voiler le nom de l'auteur », dans *L'écrivain masqué* (CHIKHI, Beïda). Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris (2008) : 161.

⁵⁴ GEMIS, Vanessa. « Un réseau associatif de femmes de lettres au tournant du siècle », dans « Écrivain(e)s ». *Textyles*, n°42, Revue des lettres belges de langue française (2012) : 53.

⁵⁵ Pour plus d'approfondissements, consulter NAUDIER, Delphine. *La Cause littéraire des femmes. Modes d'accès et de consécration des femmes dans le champ littéraire*. Thèse de doctorat en sociologie, sous la direction de Rose-Marie Lagrave, EHESS, Paris (2000) : 377.

le problème : comme écrivain, et non comme écrivaine. Les autrices sont considérées dans un ensemble particulier, et non au cas par cas. Paradoxalement, cela participe à leur légitimation progressive dans le champ littéraire, une reconnaissance collective et non individuelle, celle des « femmes de lettres ». Selon Gemis⁵⁶, les autrices joueront de ce phénomène pour en créer une stratégie d'acceptation dans le domaine littéraire et un réseau proprement féminin. Ce procédé particulier tendra à augmenter leur capital symbolique, ce dernier étant relativement bas aux prémices de la création de la Belgique. Par interdépendance, leur capital culturel ne pourra en être qu'impacté, et leur implication dans les Lettres belges s'en fera ressentir. C'est ce que tend à exposer Gemis dans l'extrait précédent, et cela sera le point de départ de notre bilan prochain.

Même si la présence féminine dans l'horizon littéraire belge n'était pas modeste lors de la création du pays, elle croît de manière notable à l'arrivée du vingtième siècle. Le catalogue *La Femme belge dans la littérature, 1870-1914*, publié à Anvers en 1914, recense près de deux cent quinze femmes de lettres contemporaines. Selon Marianne Michaux, cette croissance significative va de pair avec une diversification des milieux socio-économiques de ces dernières, ne formant dès lors plus un « groupe socialement homogène de femmes issues de milieux aisés »⁵⁷ caractéristique des années 1850-1880. Mais quel serait l'élément déclencheur de cette fluctuation ? Cet accroissement féminin survient à la suite du « développement d'un réseau d'enseignement secondaire public pour les filles »⁵⁸ dès la seconde moitié du dix-neuvième siècle. Nonobstant ce changement, la domination du champ, à propos des femmes de lettres, demeure réservée aux grande et moyenne bourgeoisies, ce qui n'est pas le cas dans la partie masculine de la littérature, cette dernière démontrant une relative diversité sociale. Un décalage est dès lors notable en fonction du sexe, en raison de l'élitisme intellectuel sensible du côté féminin et de l'ouverture sociale du côté masculin. Ainsi, la diplomation, principalement en tant que régente, devient un critère de prestige au sein des autrices ; le régendat était, jusque 1919, le plus haut niveau éducatif auquel pouvait prétendre une femme.

Toutefois, il ne s'agit ici que de conceptions, relevant de l'imaginaire littéraire. En effet, nulle formation n'est nécessaire pour entrer dans le domaine des lettres. L'introduction à la formation d'écrivain relève davantage de conceptions littéraires et sociales. En témoigne le fait que de simples correspondances peuvent être considérées comme de la littérature. Néanmoins, une sorte d'interdit symbolique, ou du moins une réticence, perdure auprès des femmes belges

⁵⁶ GEMIS, Vanessa. *Op cit* : 53.

⁵⁷ MICHAUX, Marianne. « Femmes de lettres belges 1850-1880. Dette idéologique, ruse symbolique ». *Sextant*, n°16, *Femmes en lettres* (1996) : 33.

⁵⁸ GEMIS, Vanessa. *Op cit* : 55.

désirant devenir autrices en raison des difficultés relatives à l'accès à l'éducation scolaire. Cette conception évoluera, elle aussi, au tournant du vingtième siècle. Malgré cette mouvance des perceptions, les femmes demeurent les victimes d'une formation altérée ; en raison de nombreuses lectures interdites, celle-ci se résume aux lectures permises, réduisant leur champ éducatif. Selon Savoie et Des Rivières, ce vide sera donc à combler pour les générations suivantes ; cela deviendra même leur mission afin de dévoiler les aspirations littéraires féminines au grand jour⁵⁹.

Ainsi, le tournant du siècle apparaît fondamental dans l'évolution de la considération de la femme-écrivain en littérature. En outre, le « premier indice de l'entrée massive des femmes dans le champ littéraire belge » consiste en de nombreux « [chapitres d']ouvrages et anthologies consacrés à la littérature féminine »⁶⁰. Un autre signe est la « création de la Section du livre et de la presse du Conseil national des femmes belges »⁶¹ en 1906. Autant d'évènements ayant marqué un virage significatif dans l'histoire des Lettres belges.

⁵⁹ Cette question est davantage développée dans DES RIVIÈRES, Marie-José ; SAVOIE, Chantal. *Sans livres mais pas sans lettres : renouveler l'histoire des pratiques d'écriture des femmes*. Recherches féministes, vol. 24, n°1, Université Laval, Québec (2011).

⁶⁰ GEMIS, Vanessa. *Op cit* : 57.

⁶¹ VAN DEN DUNGEN, Pierre. « Un milieu des femmes de lettres francophones au tournant du siècle », dans *Femmes artistes* (GUBIN, Éliane). *Sextant*, n°11, Groupe interdisciplinaire d'Études sur les femmes de l'Université libre de Bruxelles, Bruxelles (1999) : 135.

Chapitre II. *Cassandra* de Michèle Fabien (1995)

1. Une carrière inspirée et un théâtre axé sur la parole

Née le 2 avril 1945 à Genk, Michèle Gérard, dont le pseudonyme est « Fabien », témoigne d'un goût prononcé pour la littérature et le théâtre dès son adolescence, cette dernière s'étant déroulée au Congo. Son père, enseignant la littérature anglaise et comparée à Lubumbashi (l'Université d'Élisabethville), transmet à sa fille la passion pour les lettres. Poursuivant ses études à l'université de Liège, où elle réalisera un doctorat sur Michel de Ghelderode en 1974, elle se consacre à la philologie romane. Fraichement diplômée, elle fonde l'*Ensemble Théâtral Mobile* (ETM) aux côtés d'artistes tels que Jean-Marie Piemme, et en sera la principale dramaturge. *Jocaste*, sa première pièce, voit le jour en 1981 à Bruxelles et marquera le début de sa carrière. En 1997, elle crée le « Théâtre Marni » avec son compagnon, Marc Liebens⁶². Michèle Fabien revêt plusieurs casquettes : dramaturge, autrice, enseignante de littérature dramatique à l'Institut Saint-Luc de Bruxelles, maître de conférence à l'Université de Liège, traductrice des textes théâtraux de Pasolini ; ces nombreux éléments sont appuyés par une formation et une élévation au grade de Docteur en Philosophie et Lettres, comme nous l'avons énoncé précédemment. Un cancer l'emporte le 10 septembre 1999 à Caen, à l'âge de 54 ans.

Son inspiration puise sa source dans la lecture de la pièce *Hamlet-machine* (1977) de Heiner Müller. Comme l'exprima Marc Quaghebeur en 1999⁶³, cette œuvre représentera pour elle une expérience fondatrice ; en découleront une dizaine de pièces, des adaptations et, comme susmentionné, des traductions. Sa production est, entre autres, caractérisée par un éloignement de l'intrigue traditionnelle théâtrale. Fabien s'oriente davantage vers une écriture axée sur le personnage, sur la « relation interpersonnelle »⁶⁴ et l'introspection de ce dernier, dans le sens où les sentiments et les motivations profondes des protagonistes sont au cœur des dialogues ; l'individu plutôt que le récit. En particulier, elle s'intéresse aux figures délaissées par la mythologie, ces reclus des tragédies, presque exclusivement féminins, afin de donner une voix

⁶² Marc Liebens (1938-2012), metteur en scène belge, est successivement le co-fondateur du Théâtre du Parvis et de l'E.T.M. Il a contribué au renouvellement du théâtre belge dans les années 1970-1980. Compagnon de Michèle Fabien dès 1979, il a mis en scène la plupart de ses œuvres théâtrales, dont *Jocaste*.

⁶³ QUAGHEBEUR, Marc. *Bibliographie de Michèle Fabien*, dans *Alternatives théâtrales, Michèle Fabien*, n°63 (décembre 1999) [numéro d'hommage : entretiens, témoignages et des articles de M.-F. Renard, D. Bajomée, M. Quaghebeur] : 53.

⁶⁴ CASTADOT, Élisabeth. *Michèle Fabien*, dans BLANCHAUD, Corinne. *Dictionnaire des écrivains francophones classiques Belgique, Canada, Québec, Luxembourg, Suisse romande*. Honoré Champion, Paris (2013) : 194.

aux personnages de l'arrière-plan, tels que Jocaste et Cassandre. Par « donner une voix aux personnages de l'arrière-plan », nous entendons le fait que l'autrice s'attarde sur des personnages secondaires, habituellement caractérisés par leur pauvre apport à l'intrigue principale, et cantonnés dans une position de mutisme, afin de leur permettre d'exprimer leur(s) opinion(s). Revenant brièvement sur l'histoire et le vécu de ces êtres mythiques, elle expose leur vie intérieure, et leur donne l'occasion de nous éclairer par leur version des faits, dans un premier temps, ce qui sera révélateur de leurs désirs profonds, dans un second temps. Elle crée ainsi une atmosphère de forte intimité entre le spectateur et la scène. Son activité dramatique est le fruit d'une écriture singulière, comme le mentionne l'extrait suivant :

Toutes ses pièces, depuis *Jocaste* jusqu'à *Charlotte*, osent l'éclatement, les ellipses et la démultiplication des points de vue pour mieux rendre l'aspect fragmenté et fragmentaire du discours intime.⁶⁵

Ainsi, son style tente d'exprimer ce qu'on ne peut dire grâce à des tournures ambitieuses savamment préparées ; une audace est alors perceptible dans son écriture, puisqu'elle ose accumuler des subtilités du discours. Par cette stratégie, elle semble tenter de capturer le réel afin de fournir des réponses à ses personnages, quant à eux cantonnés à une incertitude identitaire tout au long de l'œuvre. Par cette opération, elle fait passer des figures mythiques à l'état de sujets humains doués de parole. Elle démontre un goût certain pour les opprimés, les marginaux, les exclus de la société, dont les femmes font partie intégrante. Les protagonistes dévoilent un véritable esprit analytique en décortiquant une à une chaque situation problématique avec laquelle ils ont été mis en présence, tout en développant des réflexions autour du corps et du langage. Ces deux derniers aspects seront, par ailleurs, fondateurs des interrogations théâtrales de Fabien ; elle en usera à de nombreuses reprises en les définissant comme des axes dramatiques principaux. La représentation de soi-même occupera, elle aussi, une place majeure dans son écriture. Nous constatons dès lors « l'ambivalence du désir et de la demande, l'incertaine frontière de l'identité de l'être »⁶⁶, plongeant le spectateur et/ou le lecteur dans une atmosphère paradoxale, celle du « mystère de soi » du personnage et celle de la proximité avec ce dernier, tant la démarche de l'autrice est immersive. Nous utilisons ici le terme « immersif » afin de préciser que, d'une part, le spectateur, au contact de l'œuvre de Fabien, plonge au cœur de la pensée de l'autrice et de ses intimes convictions, et, d'autre part, que ce dernier pénètre l'histoire au point de l'habiter pleinement. Dès lors, nous ne pouvons

⁶⁵ *Idib* : 194.

⁶⁶ LOUVET, Jean. *La violence du théâtre*, dans *Alternatives théâtrales, Une scène à refaire*, n° 31-32 (mai 1988) : 29.

ressortir que transformés de la lecture et/ou de la vision de sa production, nos conceptions ayant été quelque peu ébranlées, comme nous le développerons davantage ultérieurement. Prenons, à titre d'illustration, « The Immersive Experience »⁶⁷, une exposition plongeant pleinement le visiteur dans les œuvres de Gustave Klimt, affichées aussi bien sur le mur que sur le sol, dont la déambulation est bercée par de la musique classique. Nous avons ressenti une sensation similaire lors de la lecture de *Cassandre*, comme si nous nous étions proménée à travers cette exposition ; cela nous a amenée à considérer l'usage du terme « immersif », en référence à l'art éponyme.

2. L'élévation féminine dans la réécriture des tragédies

2.1. Entre réécriture et adaptation

Revenons brièvement sur les origines de la pièce de Fabien sur laquelle nous nous concentrons : *Cassandre*. Témoignant dès sa première œuvre, *Jocaste* (1981), de son goût prononcé pour les personnages victimes d'oubli, de folie, de mort violente (telle que le suicide) ou d'exclusion, Michèle Fabien part à la recherche d'une figure mythique s'inscrivant dans cette lignée thématique. La publication du roman *Kassandra* par Christa Wolf en 1983 semble lui imposer le sujet de cette célèbre tragédie antique, tant elle entre en résonance avec ses convictions personnelles et ses ambitions littéraires. Attribuant une parole spécifique à Cassandre, Wolf lui confère une individualité qui lui faisait défaut jusque-là. En outre, la maître de conférence française Ariane Eissen s'exprime au sujet de la réécriture wolfienne. Elle indique que l'autrice allemande procède à un « travail de réécriture des mythes qui est *démythification* et fait revoir au lecteur contemporain ses images mentales de l'Antiquité, se distanciant du legs eschyléen et démontant le système idéologique qui en ressort »⁶⁸. L'image de Cassandre démontre la façon dont le patriarcat a pris l'ascendant sur le matriarcat et s'enquiert des mécanismes du pouvoir. Ses arguments font figure de dénonciation.

Se basant sur la traduction de *Kassandra* par Alain Lance, datant de 1985, Michèle Fabien aurait à l'évidence débuté l'écriture de son adaptation la même année ou la suivante. Son travail commence à trouver un aboutissement en 1987, car elle estime son œuvre digne d'être mise en scène. Ainsi naît la première version de *Cassandre*. Le projet devait être monté

⁶⁷ Cette exposition a eu lieu du 24 mars 2021 au 6 mars 2022 dans la Galerie Horta à Bruxelles.

⁶⁸ EISSEN, Ariane. « Le recours au mythe chez Christa Wolf », dans DEGOTT, Bertrand ; NOBEL, Pierre. *Images du mythe, images du moi : mélanges offerts à Marie Miguet-Ollagnier*. Presses Universitaires Franc-Comtoises, Paris (2002) : 257.

par la comédienne et metteuse en scène française Michèle Foucher, cette dernière ayant également comme dessein de revêtir les habits de la prophétesse, mais il trouve une issue malheureuse, car il ne connaîtra pas d'achèvement. Malgré cet échec, survenu à la suite de la cessation de la collaboration avec l'écrivaine belge, Foucher mettra tout de même en scène *Sur la trace de...* en 1988, une pièce inspirée elle aussi de *Cassandra* de Christa Wolf. Michèle Fabien, quant à elle, reviendra sur son texte de 1987 et le transformera, jusqu'à le finaliser en 1995 en la *Cassandra* que nous connaissons actuellement. Le 7 février, Marc Liebens portera la pièce sur les planches dans la Raffinerie du Plan K à Bruxelles. Les Éditions Didascalies se pencheront sur cette œuvre, ainsi que sur deux autres de Fabien, quelques mois après sa parution, et les rassembleront en un seul volume. Cette compilation aura pour thématiques les figures féminines mythologiques et trouvera comme appellation *Jocaste, Déjanire, Cassandra*, l'ouvrage sur lequel nous nous sommes basée pour notre analyse.

Les options quant à la réécriture de l'œuvre wolfienne étaient nombreuses, mais les choix de Fabien, que nous exposerons tout au long de ce chapitre, furent bien précis et centralisés sur le thème de la parole ; telle est la justification de sa démarche dramaturgique. Dans une discussion entre Michèle Fabien et la journaliste Christelle Prouvost, cette dernière nous confie ce qui a tant retenu l'attention de l'autrice dans le récit de Wolf, et appuie son argumentation sur deux axes principaux, à savoir la guerre et son rapport au « féminin » :

Ce qui passionne Michèle Fabien dans le récit que Christa Wolf offre à Cassandra, c'est ce démontage du processus qui amène à la guerre de Troie, matrice de toutes les guerres qui suivront. Comment éviter la guerre et son cortège de désolations ? Comment lutter contre le désir et les gens qui croient à la victoire ? Ce démontage du processus menant à la guerre, Michèle Fabien le met en balance, dans sa version scénique, avec une interrogation sur le féminin.⁶⁹

Dans son livret de présentation des personnages, dans la notice « Énée », Fabien invoque ce héros afin de le comparer à Cassandra, car 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 passé »⁷⁰. Pourquoi une telle confrontation ? L'autrice tenait à insister sur le fait que l'histoire dont nous allons être les témoins semble de prime abord être indéfendable. Cela donne d'emblée le ton de son ambition scripturale. Christa Wolf, de son côté, a représenté Cassandra comme un être touché par l'illumination d'une condition nouvelle,

⁶⁹ PROUVOST, Christelle. « Entendre Cassandra, Christa Wolf donne la parole à la prophétesse oubliée et l'Ensemble Théâtral Mobile lui donne vie ». *Le Soir* (mercredi 1^{er} février 1995). In [https://www.lesoir.be/art/m/entendre-cassandra-christa-wolf-donne-la-parole-a-la-pr_t-19950201-Z092FE.html] (Page consultée le 22/12/2021).

⁷⁰ FABIEN, Michèle. *Jocaste, Déjanire, Cassandra*. Didascalies, éd. du Cerisier, Cuesmes (1995) : 13.

lorsqu'elle arrive sur le Mont Ida et découvre un monde peuplé uniquement de femmes, et plus précisément des adoratrices de Cybèle. Cet univers, exempt de la culture patriarcale, la confronte à une humanité marginale dont elle ignorait tout. Michèle Fabien exploite ses affinités avec cette vision wolffienne en déclarant ceci :

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 monde.⁷¹

Ainsi, l'inspiration de Fabien envers l'œuvre de Christa Wolf est justifiable à bien des égards. Toutefois, même si elle se place dans la lignée de l'autrice allemande, l'écrivaine belge représente sa propre version de Cassandre, « sans prétendre réhabiliter »⁷² la réécriture réalisée par Wolf ; par « sans prétendre réhabiliter », elle semble insister sur le fait que son adaptation est originale et lui est propre. Elle s'est approprié le personnage de Cassandre afin d'en exposer sa propre vision et son interprétation personnelle, considérant le fait que son adaptation au théâtre comporte des spécificités qui la rendent singulière. C'est ce que nous tenterons de démontrer par la suite.

2.2. Derrière le mythe, la perspective sociale

Dans cette partie, nous nous baserons sur les dires de divers théoriciens et historiens spécialistes de l'Antiquité grecque afin de saisir au mieux l'essence de la fonction sociale assumée par le mythe.

Selon Dora Leontaridou⁷³, Michèle Fabien remet en cause les hypotextes de diverses figures féminines, telles que Jocaste, Déjanire et Cassandre. À travers sa réécriture des textes antiques, elle interroge les mythes en considérant la condition féminine. Décelant une quasi-absence d'expression de la part du sexe « faible », ou du moins une obstruction de sa parole, dans les tragédies antiques, l'autrice donne l'occasion à ces êtres de s'exprimer afin de se défendre et de livrer leur vision. Ainsi, Fabien démontre une volonté de modifier le fonds

⁷¹ Cet extrait est présent dans le tapuscrit de Cassandre, et plus précisément dans la partie « Note pour une Cassandre au théâtre », une note d'intention signée de la main de la dramaturge Christa Wolf. Il est présent dans le dossier *Cassandre* datant de 1987, et fait partie du fonds de l'E.T.M. Il est consultable aux Archives et Musée de la Littérature dans le dossier MLT05181/0003/005.

⁷² NINANNE, Dominique. *Enjeux de la parole théâtrale dans la réécriture de Cassandre de Christa Wolf par Michèle Fabien*, dans DE BONIS, Benedetta ; FUNARI, Fernando. « Réécriture, traduction et adaptation dans le théâtre belge de langue française ». *Revue des littératures et cultures d'expression française, Interfrancophonies*, n°10 (2019) : 117.

⁷³ LEONTARIDOU, Dora. *Réécriture des mythes par Michèle Fabien : la valorisation de l'élément féminin*, dans *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. 94, n°3 (2016) : 753.

mythique en accord avec la pensée contemporaine ; puisque « les figures féminines mythiques ou historiques de l'Antiquité nous sont parvenues à travers la plume, les yeux, les mentalités et l'esprit des hommes qui étaient les auteurs de ces textes »⁷⁴, elle semble être en avance sur son temps en ce qui concerne les études de genre, ce qui permet en outre à des auteurs – souvent féminins – de redéfinir le corps et l'esprit de la femme de ces écrits archaïques. Nous nous pencherons ici sur l'aspect singulier de la femme politique, peu loquace, dont la parole fut étouffée, voire même tournée en ridicule ; il s'agira ici de Cassandra. Noyau de l'intrigue, son discours, teinté des couleurs du passé, proposera un renouvellement des champs sémantiques du mythe auquel elle se rapporte.

En outre, cette modification de la charge sémantique comporte un impact sur le plan social. Selon Claude Lévi-Strauss⁷⁵, dont l'approche relève de l'ethnosociologie, le mythe revêt une fonction expressive ; il se fait le porte-parole de la société à propos de la transmission de ses traditions d'âge en âge. Dès lors, il dépasse la simple fonction de divertissement, car la puissance du mythe réside en sa capacité à véhiculer des pensées et opinions puissantes « sur la vie en général et la vie en société en particulier »⁷⁶, selon les termes de G. S. Kirk. Walter Burkert, quant à lui, considère le rôle social comme endosseur d'une importance secondaire, bien qu'il ne nie pas son existence et sa fonction de véhicule de valeurs sociales⁷⁷. « La tragédie représente les problèmes liés à l'action humaine et à son insertion dans l'ordre du monde »⁷⁸ ; tels sont les mots qu'utilise l'historien français Jean-Pierre Vernant dans ses observations des mythes antiques grecs. Penchons-nous à présent sur un autre point de vue à propos du mythe, celui du philosophe et psychanalyste grec Cornelius Castoriadis, insistant sur sa portée sociale :

Je dirai pour ma part, et c'est une définition, que le mythe est la figuration au moyen d'un récit du sens dont une société donnée investit le monde. Ou si l'on veut, le mythe met en acte ce sens, cette signification imputée par une société au monde, en le figurant par un récit. Plus spécifiquement [...] si l'on pousse plus loin l'analogie freudienne, il y a pour l'essentiel un et même plusieurs sens manifestes du mythe, qui se lisent dans sa figuration, à savoir, la présentation d'une histoire ou d'un récit ; et puis il y a ce qu'on peut bien appeler un sens latent, à savoir ce que le mythe signifie sur le monde et sur les hommes.⁷⁹

⁷⁴ *Ibid* : 737.

⁷⁵ LÉVI-STRAUSS, Claude. *Anthropologie Structurale*, tome II. Agora, Paris (1996).

⁷⁶ KIRK, Geoffrey Stephen. *The Nature of Greek Myths*. Harmondsworth, Penguin, coll. « Pelican book » (1974) : 28-29. Dans le texte original : « [...] bearers of important messages about life in general and about life-in-society in particular » (traduction personnelle).

⁷⁷ « Myth is a traditional tale with secondary, partial reference to something of collective importance » dans le texte original de Burkert. BURKERT, Walter. *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*. Sather Classical Lectures, University of California, Berkeley (1979) : 23.

⁷⁸ VERNANT, Jean-Pierre. *Mythe et pensée chez les Grecs*. La Découverte, Paris (1988) : 366.

⁷⁹ CASTORIADIS, Cornelius. *Ce qui fait la Grèce, t. 1, d'Homère à Héraclite*. Seuil, Paris (2004) : 164.

Dès lors, nous nous questionnons sur la place qu'occupe la femme au sein de cette activité sociale dont se charge le mythe. Nicole Loraux,⁸⁰ une helléniste et historienne française, nous fournit des éléments de réponse à ce sujet, affirmant d'emblée un rôle significatif de la femme dans la tragédie grecque. Toutefois, sa voix n'est portée que dans les limites de sa condition de retrait dans la société. Le personnage féminin subsiste, mais il est la victime de remarques que d'aucuns qualifieraient de sexistes. Prenons pour exemple la réplique d'Ajax, dans son œuvre éponyme : « Femme, le silence est la parure des femmes »⁸¹. L'existence dominante de la femme dans les mythes apparaît donc ambiguë et paradoxale : *voix* y est synonyme de *silence* ; la présence de ce personnage ne semble ainsi permise que s'il fait preuve d'un éloignement oral et dialogique, en d'autres termes, s'il reste cantonné dans une position du mutisme. Michèle Fabien, par ses réécritures, tentera de mettre à mal ce dernier élément en opérant un retournement de situation : la femme aura droit à la parole, tandis que l'homme demeurera presque muet. Par ailleurs, les interventions masculines dans *Cassandra* ne nous parviendront que par le biais de la bouche d'une femme ; celle-ci rapporte ses paroles, comme si l'homme ne pouvait et n'avait pas le droit de s'exprimer par lui-même. Cela semble être un privilège réservé aux femmes dans les écrits de l'autrice, et Fabien tentera par ce biais de reconduire la logique de la domination. Elle invisibiliserait les hommes, entraînant un renversement de la situation du mutisme de la femme. Toutefois, ce dernier argument pouvant être discutable, nous le débattons plus longuement et minutieusement dans la suite de cette étude.

Toutefois, notons que la stabilité n'est pas une caractéristique du mythe : il s'agit, au contraire, d'un objet mouvant, et ce depuis ses origines. Moses Finley, un historien britannique spécialiste de l'Antiquité grecque, indique que « dans les premiers siècles, lorsque la création du mythe était au stade le plus essentiel, le plus vivant, de son développement, les mythes subissaient une constante altération »⁸². Cette déformation du contenu des tragédies peut, entre autres, être le fruit du caractère de l'auteur. À ce sujet, Mircea Eliade déclare que « sous le choc d'une forte personnalité religieuse, le canevas traditionnel finit par se modifier »⁸³. Claude Lévi-Strauss propose de « définir chaque mythe par l'ensemble de toutes ses versions »⁸⁴. Par cette phrase, il insiste sur la validité et la pertinence de prendre en compte toutes les variations

⁸⁰ LORAUX, Nicole. *La Voix endeuillée : Essai sur la tragédie grecque*. Gallimard, Paris (1999).

⁸¹ SOPHOCLE. *Ajax*, dans *Tragédies, t. II, Ajax, Œdipe Roi, Electre*. Texte établi par Alphonse Dain et traduit par Paul Mazon, (8^e tirage revu et corrigé par J. Irigoin, 1994), 12^e tirage, Les Belles Lettres, Paris (2009) : v. 496.

⁸² FINLEY, Moses. *Le Monde d'Ulysse*. Traduit de l'anglais par Claude Vernant-Blanc et Monique Alexandre. La Découverte, Paris (1986) : 26.

⁸³ ELIADE, Mircea. *Aspects du mythe*. Gallimard, Paris (1995) : 183.

⁸⁴ LÉVI-STRAUSS, Claude. *Anthropologie Structurale*. Plon, Paris (1958) : 249.

d'un même mythe lors d'une étude sur ce dernier. La modernité se place dès lors dans un continuum de réactualisation et de revalorisation des tragédies.

2.3. La négation de la folie et l'affirmation d'une voie/voix politique

La réécriture de *Cassandre* par Michèle Fabien ne naît pas *ex nihilo* ; en effet, comme énoncé précédemment, il s'agit de l'adaptation de l'œuvre éponyme de Christa Wolf⁸⁵. Cette dernière apporte un regard nouveau sur cette tragédie grecque, un regard qu'elle partage avec notre autrice belge ; elle approche l'œuvre avec un œil partisan de la femme. Grâce à la transtextualité qu'elle met en œuvre avec le mythe originel, elle opère ce que Gérard Genette nomme des « transformations quantitatives »⁸⁶. Elle décortique les hypotextes antiques, accroît les expériences du point de vue de la femme, ce qui nuance nos positions face au mythe original. La matrice de l'œuvre s'en trouve transformée.

L'attrait de Fabien pour la revisite de Wolf, que nous avons évoqué plus minutieusement en amont, a été justifié à de multiples reprises. En outre, il en ressort généralement le même élément : sa fascination pour un personnage lié à ce que nous nommerons « la parole vaine ». Pourquoi cette dénomination ? Revenons quelques millénaires en arrière. Cassandre, princesse de Troie, reçoit le don de prédire l'avenir de la part d'Apollon. Or, refusant les avances du dieu, elle est condamnée à toujours annoncer et prévenir, mais à ne jamais être crue. Fabien se donne pour mission de fournir une voix à celle à qui on l'a si longtemps refusée, car l'accès à la parole lui est dès lors permis. Par ce biais, elle nous expose ses souvenirs du passé, empreints de l'amertume que conserve Cassandre envers l'histoire. Christa Wolf exprime pertinemment les aspects de l'héroïne troyenne qu'elle tente de dépeindre :

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 naïf.⁸⁷

Michèle Fabien s'inspire des démarches de Wolf afin de créer sa propre réécriture. L'innovation qu'elle initie, par rapport à l'œuvre wolfienne, consiste en un passage de

⁸⁵ WOLF, Christa. *Cassandre. Les prémisses et le récit*. Traduit de l'allemand par Alain Lance et Renate Lance-Otterbein, Stock, Paris (1983).

⁸⁶ Pour une étude plus approfondie des transformations quantitatives au sujet de la transtextualité, consulter GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Seuil, Paris (1982) : 321-396.

⁸⁷ « Note pour une Cassandre au théâtre » du tapuscrit de *Cassandre* (1987). Voir *supra*.

« l'énoncé narratif de l'hypotexte » à un « énoncé dramatique dans l'hypertexte »⁸⁸. Référons-nous à nouveau aux recherches de Genette afin de comprendre en quoi cette originalité consiste, et plus précisément à la notion d'intertextualité. Cette dernière désigne « toute relation unissant un texte B (hypertexte) à un texte antérieur A (hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire »⁸⁹. Dans ce cas précis, nous observons une transformation indirecte, à savoir que la réécriture ne transpose pas la même histoire dans une autre époque, mais qu'elle la transforme jusque dans ses fondements. Le récit originel, transmis de bouche à oreille, est désormais placé sous la responsabilité de la célèbre femme-devin et mis en scène de manière dramatique. Ce qui était auparavant raconté est à présent montré et même démontré.

Ainsi, en 1995, la *Cassandre* de Michèle Fabien est jouée pour la première fois. Cela est rendu possible grâce à l'*Ensemble Théâtral Mobile*, dont elle est la fondatrice, et grâce à la mise en scène réalisée par son compagnon Marc Liebens. L'action est centrée sur l'héroïne troyenne, la fille de Priam⁹⁰, celle qu'Homère nomma un jour « l'Aphrodite d'or » tant sa beauté était grande. Toutefois, nous conservons une certaine vigilance quant à l'emploi du vocable « action », car cette scène théâtrale peu habituelle place le spectateur face à une discussion ne laissant nulle place aux confrontations physiques ; l'action est tacite. Ce théâtre dialogique se déroule donc entre Cassandre et trois autres femmes, des captives de Troie : Ialissa, Helena et Marpessa. Ces dernières « composent une sorte de chœur »⁹¹. Leurs conversations, pour la plupart, tournent autour de la guerre de Troie et entraînent de nombreuses réflexions au sujet des événements qu'elle a engendrés ; leurs discours relèvent dès lors de l'ordre narratif.

C'est avant tout l'histoire de l'attente d'une mort, une mort prédite et qui tarde à venir. Durant cette expectative, les résurgences de souvenirs des quatre femmes donnent lieu à une action indirecte. L'unique mouvance du récit survient à travers l'évocation de faits passés. Les étapes de la guerre apparaissent comme une structure narrative durant laquelle les personnages s'expriment librement. Elles laissent entendre leurs opinions sur ces circonstances, sur la société

⁸⁸ LEONTARIDOU, Dora (2016). *Op cit* : 743.

⁸⁹ https://www.fabula.org/atelier.php?Les_relations_transtextuelles_selon_G%2E_Genette (Page consultée le 23/12/2021).

⁹⁰ Dans la mythologie grecque, Priam est le mythique roi de Troie, apparaissant dans l'*Illiade*. C'est durant son règne que se déroule la guerre de Troie, qui dura dix ans. La question de l'attribution de dates précises à cet événement est encore aujourd'hui débattue, mais les chercheurs s'accordent à la placer dans une période allant de 1344 A.C.N. à 1150 A.C.N.. Le roi perdit la vie durant la guerre, sous les coups de Néoptolème, fils du célèbre Achille.

⁹¹ PROUVOST, Christelle. « Entendre Cassandre, Christa Wolf donne la parole à la prophétesse oubliée et l'Ensemble Théâtral Mobile lui donne vie ». *Le Soir* (mercredi 1^{er} février 1995).

In [https://www.lesoir.be/art/m/entendre-cassandre-christa-wolf-donne-la-parole-a-la-pr_t-19950201-Z092FE.html] (Page consultée le 22/12/2021).

actuelle et passée, et surtout sur le pouvoir. Elles représentent, par le biais de la parole, la situation de la femme à l'époque antique, en ne manquant pas d'émettre des avis critiques à ce sujet. En tant que simple spectatrice des épisodes, la femme ne possédait aucun pouvoir d'intervention. En commentant et jugeant les actions des hommes, nos quatre protagonistes reflètent cette situation et la renversent, car elles agissent sans peur de représailles. Elles sont désormais libres de s'immiscer dans des « affaires d'hommes ».

Cette dénomination précédente englobe divers aspects de la société, en particulier le monde politique, dont une des caractéristiques était l'exclusion des femmes. Leur participation aux préoccupations de la cité était prohibée ; il apparaissait même impensable qu'elles puissent émettre un avis sur ce sujet. Or, Cassandre avait des idées arrêtées à propos de la guerre, notamment en raison de son don de prédiction. Sa consultation aurait ainsi pu être bénéfique aux représentants de la cité antique et éviter de nombreux drames, tels que la chute de Troie⁹². À chaque étape belliqueuse, elle tentait, en vain, de prévenir son peuple. Mais les détenteurs du pouvoir, un pouvoir concentré en Priam, percevaient sa parole comme une menace, au point de dépeindre Cassandre comme souffrant de folie. Nous observons dès lors un dédoublement, celui de la figure paternelle et celui du pouvoir politique, en la personne de Priam. Michèle Fabien évoque de nombreux conflits dans son œuvre, en particulier ceux qui opposèrent Cassandre et son père. Dans l'extrait suivant, la protagoniste principale rapporte à ses trois auditrices une scène parlante entre elle et Priam :

– Père ...

– Ne me dis plus Père. Tu es toujours à mépriser ceux qui combattent pour Troie.

– Mais ce n'est pas Troie, cela... (*Cassandre*, p. 181)

De nombreuses objections ont été proférées par Cassandre quant aux choix stratégiques et politiques pris par les Troyens durant la guerre. Nul ne l'a écoutée, et ils ont persévéré dans leurs pratiques que la devineresse jugeait indignes. Par exemple, les citoyens avaient promis la princesse Polyxène, fille de Priam, au guerrier Achille en contrepartie de renseignements sur les plans belliqueux des Grecs. Voici la façon dont Cassandre, sœur de la victime de l'échange, commente cet acte : « Hector, un prince troyen, incitait à présent l'adversaire à la trahison ! Troie avait disparu bien avant qu'elle ne fût détruite, c'est cela qu'il faut savoir »⁹³. Cet extrait fait écho à celui cité en amont ; Troie s'est perdue elle-même dans le conflit, elle a égaré son

⁹² Elle avait, à titre d'illustration, prédit que faire entrer le cheval en bois dans Troie était une erreur, car des guerriers s'y cachaient.

⁹³ FABIEN, Michèle. *Jocaste, Déjanire, Cassandre*. Didascalies, éd. du Cerisier, Cuesmes (1995) : 179.

identité. Cette communauté a aliéné ses valeurs fondatrices, malgré les paroles de notre héroïne. Une écoute attentive aurait probablement entraîné le respect de l'âme de la cité, et non une perversion de ses qualités.

Cette perte d'identité est ainsi notamment créée par l'incitation à la trahison, cette dernière provenant de l'aveuglement suscité par la volonté de l'honneur du champ de bataille. En outre, Fabien, prenant Cassandre comme intermédiaire de sa pensée – comme nous l'explicitons au fil de ce chapitre –, nous transmet l'importance fondamentale de la tradition dans la constitution de la singularité d'un peuple : « Ce n'est pas la naissance qui m'a faite Troyenne, ce sont ces histoires-là, racontées dans les cours intérieures »⁹⁴. Ainsi, les rites et les coutumes apparaissent comme les fondations des valeurs, et comme créateurs d'une identité collective et d'un sentiment d'appartenance à une nation. La portée du mythe n'est dès lors pas à négliger. Ce que tend à démontrer Cassandre dans ses répliques – et donc Fabien dans son récit –, c'est que la guerre a aboli ce système de valeurs et, par la même occasion, l'essence de Troie et de ses habitants. Ceux-ci se trouvent délaissés par leur patrie et, par conséquent, un creux identitaire survient. Cassandre en conclut que l'annulation de la force d'une communauté entraîne la disparition de cette collectivité, nous renvoyant ainsi à l'énoncé précédemment cité : « Troie avait disparu bien avant qu'elle ne fût détruite, c'est cela qu'il faut savoir »⁹⁵. Toutefois, la princesse se garda de partager cette réflexion dans le récit antique, car son père ne lui permettait pas une libre expression au sujet du déroulement des événements. Notons tout de même qu'à l'instant de la proposition de trahison envers Achille, Cassandre eut une soudaine réaction, ne pouvant plus se taire. Priam n'accueillit pas cela avec tendresse, au contraire. Fabien nous rapporte cette scène par le biais de sa porte-parole troyenne :

– Tu n'approuves pas le plan ?

– Non.

– Mais tu te tairas ?

– Non.

Alors : les mains sous mes aisselles, leur poigne, l'odeur du cuir... Je connaissais. Mais cette fois, il n'y eut ni vision, ni transe, ni folie. Rien qui pût me soulager. (*Cassandre*, p. 182)

Le lecteur et/ou le spectateur se retrouve(nt) face à une scène d'enfermement, tel que cela se passait dans le mythe originel. Afin d'empêcher son enfant d'exprimer ses prédictions,

⁹⁴ *Ibid* : 135.

⁹⁵ *Ibid* : 179.

Priam ordonnait sa claustration. Ainsi, ses propos ne parvenaient pas aux oreilles des guerriers troyens ; ceux-ci auraient pu être affectés, voire démoralisés, s'ils entendaient les prédictions de la prêtresse. Dans la réactualisation du mythe, qu'il s'agisse de celle de Wolf ou de Fabien, Cassandre dénonce son ancienne condition. Au fil des siècles, sa situation s'est améliorée progressivement. Observons un élément de la version réalisée par Lycophron⁹⁶, un poète grec du IV^e siècle : une prise en considération de sa parole est notable, car « son discours ne laisse plus indifférent »⁹⁷. Sa parole y est même estimée comme « divine ». Son discours revêt ainsi une légitimité auparavant vacillante. Néanmoins, cette attitude ne correspond pas à une évolution dans le temps. En effet, lorsque l'on s'attarde sur la version de Triphiodore⁹⁸, un autre poète grec du même siècle, dans *La Prise d'Ilion*, Cassandre est enfermée dans le palais sur ordre de Priam et est considérée comme une diseuse de mensonges. Par conséquent, les prédictions de la devineresse peuvent tout autant être appréciées comme détenant une vérité future qu'être stigmatisées comme une tromperie née de la folie de celle qui les déclame.

Cela nous permet à présent de nous pencher plus longuement sur le motif de la folie. Ce tourment semble être la principale cause de l'exclusion de Cassandre hors de la société. Elle est mise à l'écart des affaires politiques et publiques, car elle n'est pas jugée apte à traiter de tels sujets, psychologiquement parlant. En outre, dans l'Antiquité, les droits des femmes n'étaient pas pleinement considérés, contrairement à l'époque actuelle. Si l'on ajoute à la condition de femme le don de prédire l'avenir, cette vision engendrera la dénomination de « sorcière » au Moyen Âge. Cette digression permet d'expliquer les raisons pour lesquelles la société prohibait l'expression orale féminine. Dora Leontaridou déclare que « lorsque l'on considère que c'est le surnaturel qui s'exprime à travers la femme ordinaire, sa parole dès lors est valorisée et respectée »⁹⁹. Ainsi, Fabien libère la parole de Cassandre, une parole trop longtemps obstruée par son entourage, et se transforme en ultime espoir de survivance :

Penser, réfléchir. Les mots crissent dans ma tête, des pensées viennent et disparaissent, puis un jour, le choc : la douleur. Un choc d'une grande violence : savoir que ce qui s'appelait « douleur » était la part de ce qui pour moi s'était appelée « Père ».

[...] Alors j'ai commencé à parler, j'ai parlé, j'ai parlé. Avec les souris auxquelles je donnais à manger, avec un serpent qui logeait dans un trou et s'enroulait autour de mon

⁹⁶ LYCOPHRON. *Cassandre*. Version éditée, traduite et annotée par F. D. Deheque, A. Durand, Paris (1853).

⁹⁷ LEONTARIDOU, Dora (2016). *Op cit* : 745-746.

⁹⁸ TRIPHIODORE. *La Prise d'Ilion*. Texte établi et traduit par Bernard Gerlaud, Les Belles Lettres, Paris (1982) : v. 420-440.

⁹⁹ LEONTARIDOU, Dora. « Silences, métamorphoses de la parole et transcendance dans le discours féminin ». *Loxias*, 32 (mis en ligne le 04 mars 2011). In [<http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6628>] (Page consultée le 24/12/2021).

cou pendant mon sommeil. Puis j'ai parlé avec un minuscule rayon de lumière qui filtrait par le minuscule orifice que j'avais patiemment dégagé en tirant pendant les jours une tige d'osier (*Cassandra*, pp. 182-183)

Cet extrait aborde l'enfermement de Cassandra sous l'angle de ses gestes de survie. Toutefois, il nous semble pertinent de préciser le fait qu'il s'agit d'une prisonnière politique. Cet aspect permet de mieux cerner la partie sélectionnée de l'œuvre de Fabien. La prêtresse est en désaccord avec les Troyens : ils veulent la guerre, elle veut l'éviter ; ils s'obstinent dans des actes qu'elle juge barbares, elle veut y mettre fin. L'enfermement permet à sa parole de ne pas atteindre les oreilles de la cité, et c'est ce que notre autrice tente de nous transmettre dans sa réécriture. Cette dernière substitue l'image séculaire d'une Cassandra atteinte de folie, allant à l'encontre du bien de la patrie et méritant la malédiction divine de ne pas être crue, la punition d'Apollon apparaissant comme nécessaire pour le bien commun. Ce stéréotype antique est renversé, comme Fabien le démontre dans l'extrait en aval :

N'empêche, comme ils ont raison, ceux qui réussissent. Toujours. Peu importe le prix. Dix fois, cent fois, j'ai tenté d'approuver Priam. Dire **oui**. Pour moi, pour rien, pour moi toute seule. Mais c'était **non** qui sortait de ma bouche. Ma vie, mon corps, ma voix ne produisaient aucune réponse. C'était non. Non. Non. Toujours non. (*Cassandra*, p. 183)

La mise en gras, dans cet extrait, est intégrée au texte original par Michèle Fabien elle-même. Par cet acte, elle instaure un dualisme net entre l'affirmation et la négation, entre deux positions fortes et distinctes, ainsi que l'attestation de la volonté de Cassandra de tenter d'adhérer aux idées de son père. Dans ce sens, nous observons une utopie pacifiste chez la devineresse de Fabien. Cet élément n'est pas créé par cette dernière ; il s'agit en effet d'une inspiration de l'hypotexte de Wolf. Dans la seconde moitié du vingtième siècle, à l'époque de l'écriture de cette version, divers critiques, tels que Beebee, Weber et Fehervar, considèrent que la reprise de ce mythe consiste en une adaptation et à une application camouflées à la situation actuelle allemande. Wolf parlerait ainsi du présent à travers une voix issue du passé¹⁰⁰. Fabien emprunte donc ce pacifisme, qui donne une teinte particulière à son personnage, et l'applique à divers passages de son récit, tels que celui-ci :

HELENA. Crois-tu que l'on puisse cesser de vaincre ?

CASSANDRE. Je ne connais pas de vainqueurs qui en aient été capables.

¹⁰⁰ Pour une étude plus approfondie de cette question des liens socioculturels présents entre *Cassandra* de Christa Wolf et l'Allemagne de la seconde moitié du XX^e siècle, consulter BEEBEE, Thomas ; WEBER, Beverly M. « A Literature of Theory : Christa Wolf's Cassandra Lectures as Feminist Anti-Poetics ». *The German Quarterly*, vol. 74, n°3 (2001) : 259-279 ; FEHERVAR, Helen. « Christa Wolf's Prose : A Landscape of Masks ». *New German Critique*, n°27, coll. « Women Writers and Critics » (1982) : 57-87.

HELENA. Ainsi donc, victoires sur victoires ne signifient en fin de compte que ruine et désolation ?

CASSANDRE. [...] Peut-être existera-t-il dans l'avenir des hommes qui sauront transformer leur victoire en vie... (*Cassandra*, pp. 177-178)

Cette dernière phrase est empreinte d'une idéologie pacifiste remplie d'espoir, mais sera suivie par quelques passages relativement moralisateurs et fatalistes, démontrant une vision sombre du monde : « Les actes de la guerre engendrent des monstres »¹⁰¹. Cassandra conclut en exprimant que « les nouveaux maîtres dicteront leur loi à tous les survivants et la terre n'est pas assez grande pour leur échapper »¹⁰². Le champ sémantique du pacifisme s'épanouit ainsi dans l'œuvre fabienne. Par conséquent, en décortiquant une à une chaque étape de la guerre, jusqu'à sa détonation finale, Cassandra « révèle que celle-ci est une manipulation menée par le pouvoir politique – le peuple n'ayant pas résisté ou n'ayant pas pu résister »¹⁰³ :

CASSANDRE. Ils ont parlé du traître Panthoos. Ils étaient naïfs et crédules !

MARPESSA. Naïfs et crédules aussi dans l'histoire du deuxième vaisseau. [...] Et de nouveau les fanions, les saluts et les ovations, mais avec des slogans, cette fois, des slogans violents : « Hésione ou la mort », par exemple. Voilà ce qu'ils criaient, les Troyens naïfs et crédules. (*Cassandra*, pp. 136-137)

Finalement, à propos de l'élaboration de la conception de l'ennemi, Cassandra observe ceci :

Et le palais n'a jamais démenti, n'a jamais dit la vérité : cela les arrangeait, nos gouvernants : ça confirmait la mauvaise réputation de ceux qui allaient devenir nos « ennemis ». (*Cassandra*, pp. 138-139)

La raison est une des caractéristiques principales de la réactualisation du mythe de Cassandra, prenant le contre-pied de la folie séculaire dont elle était victime. Sa clairvoyance et sa sagacité sont des aspects qui étoffent d'autant plus ce personnage. Ces attributs spécifiques font la particularité de la libération de la parole féminine et de sa valorisation. Cet affranchissement ne touche pas uniquement la prêtresse, mais également les femmes qui l'entourent, celles qui constituent le cœur de son expression, mais également son « chœur », puisque leurs voix résonnent autour de la sienne. Une incursion dans un monde qui leur était interdit est désormais possible, et leur pensée, ainsi que leur discours, s'en trouvent bouleversés. L'accès aux affaires politiques leur est dorénavant permis.

¹⁰¹ FABIEN, Michèle. *Jocaste, Déjanire, Cassandra*. Didascalies, éd. du Cerisier, Cuesmes (1995) : 180.

¹⁰² *Ibid* : 188.

¹⁰³ LEONTARIDOU, Dora (2016). *Op cit* : 747.

3. La parole au théâtre : quels enjeux ?

3.1. Un retour sur la scène de *Cassandra* : la genèse d'une œuvre

Dans cette partie, nous baserons nos analyses majoritairement sur le tapuscrit de *Cassandra* (1987). Ce dernier n'étant pas numéroté, nous ne serons pas en mesure d'en fournir un référencement minutieux. Dès lors, nous indiquerons la partie concernée dans ce tapuscrit lorsque nous en évoquerons des extraits. Seul l'élément relatif au texte de la version de 1987 de *Cassandra* comporte un numérotage.

La question de l'Histoire étant centrale dans *Cassandra*, Michèle Fabien estimait que le lieu propice de sa représentation était le théâtre. Ce genre permet une singularité de temps et de lieu qui tolère la neutralité. L'autrice peut ainsi exposer diverses étapes historiques, telles que la destruction de Troie, et les mettre en présence d'événements fictifs, tels que l'attente de la mort par la prêtresse. Le théâtre s'est ainsi imposé au sujet, comme l'exprime Fabien dans « Note pour une Cassandra au théâtre »¹⁰⁴ : « Sauf au théâtre, où est la place de Cassandra ? [...] Sauf au théâtre, encore, où est le temps de Cassandra ? ». Dès lors, aucun autre genre ne semble pouvoir être envisagé. L'histoire est, par ailleurs, un thème de prédilection de Michèle Fabien. En effet, nous pouvons observer une ligne de conduite tout au long de son parcours au sein de l'E.T.M. Mettant en avant « l'immoralité » dont l'Histoire a fait preuve au fil des siècles, elle aborde ce sujet aussi bien au cours de lectures dramaturgiques¹⁰⁵ que dans des mises en scène¹⁰⁶. Elle pose sur l'histoire un regard inquisiteur, dénonçant ses rouages qu'elle juge destructeurs et imparables. Dès la note d'intention, l'autrice justifie la place de son œuvre dans cette lignée : « Cassandra, donc, sur notre théâtre, après la guerre de Troie, mais aussi, comme nous, après Auschwitz, après Hiroshima, avant... »¹⁰⁷. L'Histoire est omniprésente dans l'esprit de l'écrivaine ; elle y fait référence dès qu'elle en a l'occasion dans ses paratextes. En outre, le prologue s'inaugure par des lieux et dates synonymes d'horreur et de destruction : « 1945 1946... Après Auschwitz mais aussi après Hiroshima »¹⁰⁸. Ainsi, seuls la guerre, les affrontements et la dévastation sont dépeints dans ces éléments paratextuels, et sont sensibles au sein de la pièce à travers le dénuement qui caractérise tout autant le décor que les acteurs. Le caractère inhospitalier du théâtre que Fabien expose est donc présent dans les unités fondamentales et fondatrices de ce genre, à savoir le temps, le lieu et l'action.

¹⁰⁴ Tapuscrit de *Cassandra* (1987).

¹⁰⁵ *Jim le Téméraire* de René Kalisky (1982) ; *Quartett* de Heiner Müller (1983) ; etc.

¹⁰⁶ *Aurélia Steiner* de Marguerite Duras (1982) ; etc.

¹⁰⁷ « Note d'intention » du tapuscrit de *Cassandra* (1987).

¹⁰⁸ « Prologue » du tapuscrit de *Cassandra* (1987).

Cassandra est donc décrite comme une victime de cette Histoire. Mais elle n'y est pas placée n'importe où. Temporellement, nous nous trouvons dans un « entre-deux », dans le creux de la fin de la guerre, là où l'action n'est plus envisageable, mais plutôt le discours. Fabien confronte donc son personnage à une époque où il faut « 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'amour »¹⁰⁹. Si la parole mène au savoir, Cassandra crée son propre procès des faits, un procès digne de Nuremberg, celui de « tous ceux qui ont un jour *su*, dans l'impuissance et l'inutilité »¹¹⁰. L'autrice ajoute que l'héroïne procède à cette accusation « courageusement, lucidement ». Quelques lignes plus loin, Michèle Fabien précise certains enjeux de la parole théâtrale, tel le fait qu'elle doit aboutir à un savoir afin de développer son intelligence de la personne, sa connaissance de soi-même. Le risque de ce procédé est d'être confronté à la part sombre de l'individu (ce qui est, par ailleurs, un but recherché par l'autrice). Elle tente de mettre l'homme en présence de ce « qui ressemble aussi à de la haine ou à de l'abjection »¹¹¹, des caractéristiques que chacun conserve au fond de soi.

Ces extraits du paratexte de *Cassandra* témoignent ainsi de l'implication de l'écrivaine envers l'histoire, et inversement. En effet, si cette science est une source d'inspiration pour la réécriture, le texte s'engage à démentir et réexpliquer les événements sous un nouveau jour. Nous observons ainsi un principe de réciprocité dans leur investissement mutuel, qu'il s'agisse de l'autrice – et de son texte – ou de l'histoire. Toutefois, Michèle Fabien ne fait que rarement mention directement à une date et/ou à un lieu précis. Elle fait appel à l'imaginaire collectif en ne fournissant que des indices à propos des péripéties. La guerre de Troie est certes mentionnée clairement, mais les épisodes dont elle débat ne sont fixés ni temporellement ni spatialement. Seuls le temps et l'espace de la scène comptent, plaçant le spectateur dans une position d'immédiateté. À ce sujet, l'autrice rappelle en quel théâtre 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 enjeux »¹¹². Dès lors, les raisons d'une datation et d'une géographie confuses et indéterminées sont justifiées : de cette imprécision naît le discours, ce dernier clarifiant les événements qui ont eu lieu.

¹⁰⁹ « Note pour une Cassandra au théâtre » du tapuscrit de *Cassandra* (1987).

¹¹⁰ « Prologue » du tapuscrit de *Cassandra* (1987).

¹¹¹ « Note pour une Cassandra au théâtre » du tapuscrit de *Cassandra* (1987).

¹¹² « Quatre femmes et une histoire » du tapuscrit de *Cassandra* (1987).

Michèle Fabien exprime que, pour elle, « la guerre de Troie fonctionne comme matrice de toutes les guerres »¹¹³. Cet élément nous démontre que son obsession pour l'histoire ne cesse de l'habiter. En ce sens, elle diffère de Christa Wolf qui montrait explicitement les portes de Mycènes, à titre d'illustration. Pour l'écrivaine belge, le théâtre ne doit être composé que de mots ; en montrer le moins possible pour stimuler l'imaginaire collectif et se focaliser sur le sens des paroles, rejoignant en ce sens les convictions de Claire Lejeune, comme nous l'observerons ultérieurement. La figuration est secondaire, voire inutile. L'impuissance doit être ressentie à travers le dialogue, et non par la vision scénique de la représentation théâtrale. Le décor est constitué exclusivement de l'expression orale ; la parole est son propre ornement. Marc Liebens, le metteur en scène, est en accord avec les décisions de sa compagne, et le tableau scénique témoigne de cette fidélité aux ambitions de Fabien. Le spectateur intériorise les échanges verbaux auxquels il assiste et un cheminement personnel en découle. Cette ambiance crée un « savoir de soi » permettant à tout un chacun de se connaître intimement. Mais ce chemin n'est pas aisé, car il confronte le spectateur à « des choses complexes et contradictoires » menant au « commencement d'un début de deuil sur l'idée de bonheur »¹¹⁴. Toutefois, la connaissance de soi semble valoir ce sacrifice que l'écrivaine juge « maigre » lorsque l'on considère ce que l'on gagne en savoir.

3.2. *Cassandre* : un savant équilibre entre distance et proximité avec les hypotextes

Selon Michèle Fabien, aucune création, lorsqu'elle est dérivée d'une œuvre première, ne pourrait avoir lieu si l'écriture n'entretient pas des liens d'intertextualité avec son (ou ses) hypotexte(s). Opérer une complète rupture serait un changement trop radical à ses yeux ; il faut donc se placer dans la lignée des écrits antérieurs. En outre, de multiples attestations du procédé de la réécriture sont notables au cours de l'histoire littéraire, allant de la simple adaptation de l'œuvre d'un genre à un autre¹¹⁵ à son entière transformation¹¹⁶. Certaines étapes intermédiaires peuvent être placées sur ce continuum ; chaque réécriture est différente et ne se situe pas nécessairement à l'une ou l'autre extrémité. C'est par ailleurs le cas de la version de *Cassandre* effectuée par Christa Wolf. Fabien affirme, à propos de cette dernière, qu'il s'agit de « travail

¹¹³ « Devant les portes de Mycènes » du tapuscrit de *Cassandre* (1987).

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ Comme cela est le cas pour *Les Paysans* de Balzac (1976) ; le roman est adapté au théâtre.

¹¹⁶ *Les Bons Offices* de Pierre Mertens (1980) en sont un parfait exemple.

théâtral, et d'abord d'écriture »¹¹⁷, dans le sens où son œuvre a été guidée par le genre auquel elle était destinée. Ainsi, une forte corrélation entre le travail d'adaptation d'un genre à un autre et celui d'imposer sa propre voix à l'œuvre semble notable. Par cet énoncé, elle place la production de Wolf dans une position intermédiaire de celles évoquées en amont, puisqu'elle se situe à mi-chemin entre transformation radicale et adaptation fidèle.

Puisque la *Cassandra* de Fabien est une réécriture de celle de Wolf, il apparaît nécessaire de se positionner à un nouvel endroit sur ce continuum précédemment évoqué. Ainsi, l'œuvre belge se permet quelques écarts par rapport à son hypotexte allemand. Une des attestations les plus notables est le passage du long monologue intérieur de la prêtresse face à des personnages silencieux à un véritable dialogue théâtral entre l'héroïne et trois autres femmes. L'isolement est rompu et l'échange commence, non seulement entre les quatre personnages, mais également avec les spectateurs, les réflexions des protagonistes suscitant de nouvelles pensées chez les auditeurs. Elle justifie ce choix en insistant sur l'aspect dramatique que revêt Cassandra : « [...] 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 sait »¹¹⁸. La notion du savoir est à nouveau évoquée, ce qui démontre sa grande importance au sein de l'œuvre et de sa morale. De plus, nous observons que les interlocutrices de la devineresse ne sont pas choisies au hasard. En effet, il s'agit, tout comme elle, de « vaincues », et elles constituent le « chœur antique »¹¹⁹ entrant en résonnance avec les paroles du personnage principal. Leur adjuvance n'est ainsi pas vide de sens, car elles agissent tel un catalyseur sur les pensées de Cassandra. Leur simple présence permet d'augmenter la charge symbolique du récit.

Après une lecture attentive de l'œuvre de Fabien, nous pouvons observer une reprise de certaines matières de la version de Wolf, que l'autrice belge jugeait attrayantes et lucratives, ainsi que la suppression d'épisodes et de personnages secondaires qu'elle n'estimait pas profitables et indispensables au récit. Leur présence n'affectait pas le discours prononcé ; au contraire, elle agissait tel un divertissement nous écartant du message visé. Elle s'affranchit de :

la situation présente de Cassandra 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 Cassandra de percer les mensonges du palais en se rendant auprès des femmes du

¹¹⁷ « Note pour une Cassandra au théâtre » du tapuscrit de *Cassandra* (1987).

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ « Note pour une mise en scène » du tapuscrit de *Cassandra* (1987).

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.¹²⁰

Ainsi, les modifications, même si elles semblent significatives lorsque l'on lit l'extrait précédent, ne consistent qu'en un assainissement de l'entourage textuel. Les décors initiaux finissent par apparaître comme des fioritures non nécessaires au récit, et leur abrogation permet une plus nette concentration et un développement plus pertinent et approfondi du contenu. De plus, la condensation semblait inévitable, car le temps théâtral exige une matière adaptée à celui-ci, contrairement au roman de Wolf qui accepte un contenu plus ample. Un amoncellement d'éléments théâtraux engendrait le risque de perdre de vue l'objectif premier, à savoir défendre la cause de Cassandre et dénoncer la tradition patriarcale qui la força au mutisme. Le réagencement devient le serviteur du récit et de la morale véhiculée.

Ariane Eissen dépeint l'écriture de Fabien et la parole de Cassandre comme une exploration, puisque l'enjeu dramaturgique de l'écrivaine consistait notamment en le fait « d'inventer un nouveau langage théâtral »¹²¹. Elle ne pouvait se contenter « d'une écriture théâtrale aristotélicienne, où le dialogue détermine l'action et en est la cause efficiente »¹²², car ces mêmes canons scripturaux ont participé à l'étouffement de la parole de l'héroïne séculaire. Défendant les mêmes idées, Dora Leontaridou rajoute avec insistance l'aspect narratif prépondérant présent dans l'œuvre fabienne¹²³. Elle justifie cette affirmation en déclarant que « c'est précisément cette structure narrative qui permet aux femmes de s'exprimer et de donner leur point de vue sur le pouvoir, la société et les faits historiques »¹²⁴. En outre, nous remarquons un grand dynamisme dialogique dans cette œuvre théâtrale. Les paroles de Cassandre ne consistent pas en une multitude d'affirmations teintées du désir de défendre sa cause et de modifier les conceptions concernant la condition de la femme, mais débordent d'interrogations, relançant sans cesse le récit et provoquant de fructueux débats entre les différents personnages présents sur scène. La communication n'est ainsi pas entravée, elle est même encouragée. Placée sous le signe de la réflexion, la parole féminine dans *Cassandre* est « suscitée par les

¹²⁰ NINANNE, Dominique (2019). *Op cit* : 120.

¹²¹ EISSEN, Ariane. « La parole impuissante : Cassandre ou un défi pour l'écriture théâtrale ». Dans le cadre du colloque « Figures mythiques féminines à l'époque contemporaine. Réinvestissements, reconfigurations, décentrement », tenu à l'Université François Rabelais, Tours (17 mars 2017). Texte consultable sur https://www.fabula.org/actualites/colloque-international-figures-mythiques-feminines-l-epoque-contemporaine-reinvestissements_78491.php (Page consultée le 19/05/2022).

¹²² *Ibid.*

¹²³ Comme évoqué précédemment, l'action est indirecte ; elle n'agit que par le biais des paroles des personnages.

¹²⁴ LEONTARIDOU, Dora (2016). *Op cit* : 744.

questions, interjections, insinuations, provocations, reproches, constats acerbes, mais aussi les encouragements »¹²⁵.

3.3. Une compagnie inspirante : l'évolution des relations au service de l'émancipation

Qu'il s'agisse de la version de 1987 ou de celle de 1995, Marpessa, à l'exception de l'héroïne, est l'unique personnage que Fabien conserva du roman de Wolf. L'autrice dépeint celle-ci comme étant « à la fois attirante et menaçante »¹²⁶ dans sa première réécriture, un portrait auquel elle restera fidèle dans sa seconde adaptation. En plus de Marpessa s'ajoutent deux autres femmes du peuple, comme susmentionné : Ialissa et Helena. Cantonnées dans leur position de servantes du palais dans le récit antique, elles représentent les égales de Cassandre en un sens : au contact du pouvoir, leur savoir ne peut être révélé en raison de leur statut de femmes. Toutes quatre ont accès à la connaissance des affaires de la cité, mais pas à la parole. Helena ne semble pas consciente de cette égalité avec Cassandre et en veut à cette dernière. Elle se déclare « déçue par le manque de clairvoyance politique de la prophétesse, et par son impuissance »¹²⁷. Or, ce sentiment provient de la méconnaissance de la situation dans laquelle l'héroïne demeure, puisqu'elle tente en vain de modifier les idéaux et les choix politiques.

Le récit débute par l'évocation des Érinyes, les déesses grecques de la Vengeance et du Châtiment, correspondant aux Furies romaines, par Ialissa et Helena. Selon elles, ces « déesses justicières et vengeresses, semant l'effroi et le remords » sont une « effroyable compagnie de femmes », des créatures « répugnantes, dangereuses »¹²⁸. Paradoxalement, elles se comparent à ces êtres mythiques et se demandent s'il existe un avenir pour elles – *elles* désignant tout autant les Érinyes que les personnages de *Cassandre* – puisqu'elles ne sont « encore ni mortes, ni violées, ni esclaves non plus »¹²⁹. Le rapprochement entre ces figures, pourtant opposées de prime abord, semble rendu possible par le fait qu'Helena les déclare « sales, puantes, gluantes, dégoulinantes, à l'extérieur »¹³⁰. Mais leur absence de pouvoir parvient à raisonner les femmes de Fabien, puisque les Furies ont l'air d'être dans une impasse, alors que tel n'est pas leur désir :

¹²⁵ NINANNE, Dominique (2019). *Op cit* : 121.

¹²⁶ « Prologue » du tapuscrit de *Cassandre* (1987).

¹²⁷ Livret de présentation des personnages, notice « Hélène », dans FABIEN, Michèle. *Jocaste, Déjanire, Cassandre*. Didascalies, éd. du Cerisier, Cuesmes (1995) : 16.

¹²⁸ FABIEN, Michèle. *Jocaste, Déjanire, Cassandre*. Didascalies, éd. du Cerisier, Cuesmes (1995) : 99.

¹²⁹ *Ibid* : 101.

¹³⁰ *Ibid* : 99-100.

« Que sont les Érinyes devenues ? Des vaincues, des battues. Et où crier vengeance et à qui envoyer du remords ? »¹³¹. Grâce à cette constatation, elles passent symboliquement du statut de vaincues à celui de victorieuses. Cette prise de conscience leur permet de réaliser que se venger des hommes ne changera rien à leur situation, mais que rétablir la vérité et ouvrir leur voix au reste du monde sera salvateur pour leur condition – « ouvrir leur voix » dans le sens de « mettre autrui en présence de leur parole libérée ».

L'appréhension de la relation entre les trois femmes et Cassandre est ensuite développée tout au long de la pièce. Le personnage d'Helena se distingue par une certaine violence. Ses apostrophes envers la prophétesse sont pour la plupart teintées de son profond dégoût pour les choix et la façon d'avoir agi de cette dernière au cours de la guerre de Troie. Son rôle représente donc une sorte de personnification de l'image de la confrontation et représente la figure clé qui permet à Cassandre de justifier chacun de ses actes. Helena semble ainsi revêtir des habits d'inquisitrice afin de mettre en scène le témoignage de la devineresse. En se cantonnant dans la position de l'opposition, elle laisse deviner qu'elle joue un rôle, puisqu'elle ne manque pas de participer assidument à la conversation. Elle semble en effet consciente de l'émergence d'une vérité nouvelle chez Cassandre et encourage cette connaissance inédite à voir le jour. Cette idée commence à poindre chez le lecteur et/ou le spectateur dès cette réplique, révélatrice du véritable dessein d'Helena : « nous sommes ensemble... Encore un peu »¹³². Ainsi, la négation de ce personnage se trouve dans une affirmation de la parole qui, de prime abord, la rebute. Cette contradiction illustre toute la complexité de l'œuvre de Fabien, et toute la beauté de son entreprise. Sa stratégie passe par un bouleversement de l'entendement qui pousse l'auditoire à s'interroger à chaque instant, et à remettre en question tous ses *a priori*.

Le rôle de Marpessa est augmenté, lorsqu'on le compare à celui qu'elle occupait dans le récit de 1987. Telle Helena, ses paroles sont également porteuses d'une charge fébrile contre Cassandre. Or, ici, il ne s'agit pas d'une attaque envers ses actes passés, mais bien envers l'aveuglement dont elle fit preuve durant la guerre. Au fil des répliques, elle nous délivre la véritable version des faits, levant le voile sur les mensonges proférés par le pouvoir. Ce flux de mots ininterrompu lui permet de se rapprocher de Cassandre, et elles apparaissent dès lors comme des sœurs grâce à cette libération de la parole. Le conflit les avait enfermées dans l'enfer du non-dit, mais l'émancipation du langage les en a affranchies. Nous constatons cette évolution de leur relation dans la pièce grâce à une réplique bien précise. Au début du récit, et plus

¹³¹ *Ibid* : 100.

¹³² *Ibid* : 113.

précisément à la page 111, Cassandre demande à sa compagne : « M'as-tu jamais aimée Marpessa ? ». Elle réitère cette question neuf pages plus loin. La réponse à ces deux demandes reste identique : « ... ». Cela témoigne de la froideur originelle que ressent la servante à l'égard de la prophétesse. À la fin de la pièce, Marpessa manifeste de l'affection envers Cassandre dans ses propos, provoquant un soudain enthousiasme chez cette dernière qui déclare ceci : « Je crois que je t'aime, Marpessa »¹³³. Notons également la symbolique du rapport entre l'abstention de réponse de la part de Marpessa et la chaleur de leur relation qui suit l'apparition d'un échange verbal. Le passage du silence à la parole permet une évolution dans les relations et dans la conception que l'on a de son prochain. Le blocage de la perception de l'autre proviendrait dès lors d'une absence de dialogue.

Ialissa, quant à elle, représente un personnage doté d'un plus grand optimisme par rapport à Cassandre. Remarquant la volonté de l'héroïne à faire entendre sa voix, elle l'encourage dès qu'elle en a l'occasion : « 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 présent »¹³⁴. Ainsi, « l'exhortation à la parole, comme extériorisation de ce qui a été si longtemps enfoui »¹³⁵, devient l'objet d'une substitution au silence. Cassandre n'est plus sa propre interlocutrice, son unique destinatrice, mais trouve en le prochain une oreille attentive qui pourrait conférer de la légitimité à ses réflexions, comme l'indique Christa Wolf dans sa réécriture : « 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 personne »¹³⁶. Ialissa confronte tout de même la prophétesse à ses faiblesses, mais une profonde empathie envers elle est perceptible. Elle est consciente du désespoir de cette femme condamnée à ne pouvoir être entendue et ne cherche qu'à la sortir de cette situation grâce à ses encouragements et à sa bonne volonté. La sagesse de ce personnage n'est pas négligeable, puisqu'elle lui fait réaliser toute la valeur renfermée dans sa parole. Elle fait naître en Cassandre un sentiment de collectivité afin de la conforter dans un entourage bienveillant et de consolider sa confiance en elle quant à sa liberté d'expression. L'impression d'appartenance à un groupe était déjà présente dans la version de 1987 : « Là, enfin, j'avais le "nous" »¹³⁷. Enfin, nous remarquons un aboutissement, celui de ne pas se battre pour sa cause seule, mais toutes ensemble, unies dans l'adversité. Une

¹³³ *Ibid* : 185.

¹³⁴ *Ibid* : 123.

¹³⁵ NINANNE, Dominique (2019). *Op cit* : 123-124.

¹³⁶ WOLF, Christa. *Cassandre. Les prémisses et le récit*. Traduit de l'allemand par Alain Lance et Renate Lance-Otterbein, Stock, Paris (1983) : 245.

¹³⁷ *Ibid* : 415.

fois le sentiment d'individualité dépassé, la prise en considération de l'importance de l'association permet d'admettre un silence : « Tu as dit “nous”. Cassandre, c'est bien. À présent, un vrai silence peut s'installer »¹³⁸. Ce silence signifie que les actes passés n'ont plus besoin d'être défendus, puisqu'ils sont à présent justifiés. La parole peut désormais pleinement se concentrer sur l'avenir et sur leur projet commun : l'émancipation effective de leur discours.

3.4. La parole : entre fragilité et force

Le préambule de la pièce fut l'objet de nombreux retours en arrière. Michèle Fabien le modifia encore et encore jusqu'à atteindre la situation d'énonciation qu'elle jugerait idéale et la plus appropriée pour transmettre le message désiré et placer le spectateur d'emblée dans la situation souhaitée. Le défi semble relevé, car une ambiance d'imminence de la mort, d'attente de cette dernière, mais pourtant d'un ardent désir de vivre afin de trouver des réponses à de nombreuses questions nous envahit. La quête de la vérité sera un fil conducteur dans la production de Fabien, et s'amplifiera au moyen de réflexions autour de la condition de la femme dans les mythes.

Le monologue d'ouverture dans la version de 1987 de *Cassandre* de Fabien place l'héroïne dans la position d'initiatrice de l'énonciation. Cette dernière nous confronte à divers déictiques spatio-temporels relativement flous :

CASSANDRE : Ici. C'est ici que je me tiendrai, pendant tout ce temps-ci, le dernier de ma vie. 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 douleur.¹³⁹

Nous notons l'intime proximité entre le récit du roman de Wolf et l'extrait ci-dessus de l'adaptation théâtrale de 1987 de Fabien : « Je fais l'épreuve de la douleur. Comme le médecin qui pique un membre pour vérifier s'il est mort, je pique ma mémoire »¹⁴⁰. Cela démontre que la première version de la réécriture belge n'était pas si éloignée de son hypotexte, et que de nombreux aménagements sont survenus par la suite¹⁴¹. En outre, nous n'observons pas de telle

¹³⁸ FABIEN, Michèle. *Jocaste, Déjanire, Cassandre*. Didascalies, éd. du Cerisier, Cuesmes (1995) : 176.

¹³⁹ *Cassandre* du tapuscrit de *Cassandre* (1987) : 1-2.

¹⁴⁰ WOLF, Christa (1983). *Op cit* : 247.

¹⁴¹ Voir point 3.2. *Cassandre : un savant équilibre entre distance et proximité avec les hypotextes*

contiguïté entre le roman wolfien et la *Cassandre* de 1995, puisque cette dernière est une adaptation de l'œuvre de 1987. Nous nous attarderons plus longuement sur ce sujet postérieurement.

Dans l'extrait du monologue précédemment cité, les indicateurs spatiaux et temporels ne nous permettent pas de placer le personnage dans un contexte précis, mais nous confortent dans l'idée que l'enjeu de la pièce tourne autour d'une recherche, celle de soi. L'identité est une thématique très forte chez Fabien, et ancrer son œuvre dans un « trou dans le déroulement du temps »¹⁴² n'est pas anodin. Le rapport entre creux temporel et creux identitaire semble s'imposer aux yeux du lecteur¹⁴³.

En outre, nous remarquons un certain volontarisme dans le discours de Cassandre. Teintée de quelques « il faut » et « je veux », sa parole apparaît assertive. Les nombreux infinitifs présents de l'extrait participent à ce phénomène, et témoignent d'un ordre bien précis dans le déroulement des événements : « vivre », « voir », « s'interroger », « penser », « parler ». Grâce à cette hiérarchie, elle descendra sereinement dans la mort avec une parole retrouvée. La vie semble ainsi être une quête de la voix, et lorsque cette dernière est trouvée, la mort nous attend, car l'accomplissement de la vie s'est déroulé. L'hésitation dont Cassandre fait preuve dans ce monologue nous indique qu'il lui reste un long chemin à parcourir, car sa parole est encore incertaine, ce qui est attesté quelques lignes plus bas : « Que dire ? Maintenant, ma curiosité dirigée vers moi se trouve totalement libre »¹⁴⁴. Ainsi, le joug de l'histoire transparaît à nouveau, car il agit comme une menace sur la parole de Cassandre. La liberté (ou libération) de la voix reste soumise à une autorité émanant de l'imaginaire collectif, ce qui témoigne de la puissance de la tradition paternaliste. La force de l'histoire est transmise au lecteur de manière sensorielle. Elle semble atteindre le personnage au niveau corporel, en plus de sa charge mentale, ce qui lui confère une autorité d'autant plus robuste :

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 cheveux.¹⁴⁵

¹⁴² *Cassandre* du tapuscrit de *Cassandre* (1987) : 2.

¹⁴³ Puisque cette œuvre ne fut jamais portée sur les planches, nous ne pouvons pas ici parler de spectateur.

¹⁴⁴ *Cassandre* du tapuscrit de *Cassandre* (1987) : 2. L'interjection « Que dire ? » trouve fortune dans les écrits de Fabien. Nous en retrouvons des attestations dans plusieurs de ses œuvres, dans la bouche de personnages tels que Sara Z. (Sara Z., 1982) ou Sosie (*Amphitryon*, 1993).

¹⁴⁵ *Ibid* : 4.

La réponse à cette inquiétude consiste en un chant entonné par une femme d'âge mûr, un chant éclipsé de la version de 1995. Il s'agit d'un survol, d'une synthèse des personnes commettant le mal. Cette mélopée opère comme une dénonciation de situations et d'individus qui veillent à perpétrer la peur et le malheur :

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 puni.¹⁴⁶

Cet extrait rajoute une dimension distinctive entre l'action et la diction. Celui qui commet des faits répressibles peut encore vivre, mais celui qui profère une mauvaise parole est condamné. Dans le récit antique, les guerriers ont le monopole de ces deux aspects, et apparaissent d'autant plus menaçants. Ainsi, la seule issue de la femme, quant à son émancipation de sa condition d'inactive et de muette, est d'agir grâce à une parole juste afin de contrer la duperie de l'histoire. Cette dernière endosse un rôle sombre tout autant chez Wolf que Fabien, au point de révéler une « image forte de l'histoire comme mal absolu »¹⁴⁷. La parole revêt dès lors une singularité complexe et paradoxale, celle d'un instrument à la fois condamneur et libérateur.

Après ces quelques digressions, concentrons-nous à nouveau sur le monologue d'ouverture de *Cassandre*. À la suite de l'étude de celui de la version de 1987, penchons-nous sur celui de la réécriture de 1995. Toutefois, cela serait une erreur de notre part de parler à nouveau de *monologue*, car il s'agit ici d'une succession de brèves répliques.

CASSANDRE : [...] 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.

HELENA : Pour voir et dire et ne rien faire.

CASSANDRE : Pour voir, oui. Par exemple.

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

CASSANDRE : 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 ? (*Cassandre*, pp. 101-102)

Nous retrouvons des similitudes avec sa première écriture en ce qui concerne les déictiques spatio-temporels et l'usage intense de verbes à l'infinitif, mais l'ancrage de la parole dans la dramaturgie est bien plus intense. L'adverbe « ici » est répété deux fois au sein d'une même tirade, attestant de son importance dans l'expression de Cassandre. La perte de repères

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ NINANNE, Dominique (2019). *Op cit* : 127.

est notable, et la notion de creux, précédemment évoquée, est encore bien présente, tout comme celle de l'espoir d'un avenir rempli de réponses et de vérités. Fabien se place ainsi dans la continuité de ce qu'elle avait déjà écrit. Comme indiqué précédemment¹⁴⁸, l'autrice s'inspire en grande partie de son œuvre de 1987, qui s'était elle-même basée sur la traduction du roman de Wolf. Nous pouvons dès lors créer le continuum suivant, celui-ci se fondant sur la réciprocité des textes et de la fidélité de leur matière, indépendamment de leur chronologie :



Il semble en effet logique que ce continuum expose une succession de dates dans leur ordre chronologique, puisque chaque œuvre est une réécriture ou une adaptation de son hypotexte. Ce schéma exprime ainsi la raison pour laquelle les versions de 1983 et de 1995 n'entretiennent pas les mêmes rapports de contiguïté qu'entre celles de 1983 et 1987, ou encore entre celles de 1987 et de 1995.

Le refus de la parole est incarné dès les premières pages par le personnage d'Helena, une position que Cassandre parviendra bien vite à transformer. Selon cette femme participant au « chœur » de l'héroïne, la parole est inutile et vaine, car elle ne perdurera pas dans le temps. Nous sommes les détenteurs de ce que l'on dit, et une fois ces mots prononcés, ils ne demeurent plus que dans nos esprits, puisqu'aucune prospérité ne leur est réservée : « Les mots que nous dirons ici nous accompagneront dans l'abîme et c'est tout »¹⁴⁹. Ialissa, quant à elle, affiche une attitude plus positive ; l'espoir est perceptible dans chacune de ses paroles. Elle invite ses compagnes à profiter « des trous dans le déroulement du temps »¹⁵⁰ et à « faire jusqu'au bout l'épreuve de la douleur »¹⁵¹. Le temps et la collectivité sont pour elles les issues de leur condition malheureuse ; ces deux extraits en témoignent : « Essayons de le [*le temps*] mettre à profit »¹⁵² ; « Ensemble, nous piquerons notre mémoire »¹⁵³. Marpessa, elle aussi sortie de son silence originel par Cassandre, partage cette vision positive de l'avenir, mais insère une dimension restrictive aux dires d'Ialissa. En effet, le temps imparti pour faire entendre leur voix n'est plus vraiment aussi étendu qu'espéré, et il ne faut pas en gaspiller une seule miette : « Or nous sommes ici à présent, ensemble et plus pour très longtemps »¹⁵⁴. Enfin, survient à nouveau

¹⁴⁸ Indiqué au début de ce même point de sous-chapitre, à savoir 3.4. *La parole : entre fragilité et force*.

¹⁴⁹ FABIEN, Michèle. *Jocaste, Déjanire, Cassandre*. Didascalies, éd. du Cerisier, Cuesmes (1995) : 102-103.

¹⁵⁰ *Ibid* : 102.

¹⁵¹ *Ibid* : 103.

¹⁵² *Ibid* : 102.

¹⁵³ *Ibid* : 104.

¹⁵⁴ *Ibid* : 103.

l'adverbe « ici » dans la bouche de Cassandra. Après avoir analysé les pensées les plus profondes des trois autres femmes, elle tient à les ancrer dans l'espace et le temps à ses côtés en s'exclamant : « Je suis ici avec vous, comme vous ! »¹⁵⁵. En comparaison au texte de 1987, nous observons un changement majeur. En effet, Fabien est passée d'une écriture où chaque personnage s'exprimait en *je* à un style au sein duquel les formes plurielles sont privilégiées. Ainsi, la collectivité transparaît à travers les paroles, mais aussi parmi les choix grammaticaux. De plus, l'énonciation est partagée. Cassandra n'est plus la détentrice principale des répliques, mais un équilibre est notable. La répartition équitable des voix place ces femmes sur un pied d'égalité, induisant le fait que chaque parole est unique et personnelle, et que nulle ne vaut mieux qu'une autre. L'important est de se faire entendre. La réflexion n'est plus un acte individuel, mais communautaire, grâce à une appropriation de l'expression.

La parole apparaît pour contrer ce sentiment d'identité fragmentée, de creux. Helena dénonce ce vide qui envahit les femmes, prisonnières des hommes : « Nous, nous sommes sales, puantes, gluantes, dégoulinantes, à l'extérieur. Mais à l'intérieur, rien ! »¹⁵⁶. Cassandra appuie cette vision des choses en affirmant que « la douleur disparaît avant nous. Elle part, et nous nous restons là, enveloppes vides, stériles, détachables, détachées »¹⁵⁷. Le corps serait la prison de la voix, et l'enjeu est de se défaire de cette enveloppe charnelle afin d'atteindre une hauteur spirituelle qui délivrera la femme.

Le rapport entre silence et libération de la parole est manifeste jusque dans les répliques de Cassandra, et témoigne également de la cause d'une interdiction d'expression :

CASSANDRE : Ah ! Si j'avais été un homme ! Je leur aurais dit autre chose, autrement et sur un autre ton, moi, à ces gens inconscients et si faciles à satisfaire. (*Cassandra*, p. 131)

CASSANDRE : Un anneau de silence s'est refermé sur moi, mes chères cours intérieures se sont tues. (*ibid*, p. 139)

Dans ces extraits, l'héroïne s'insurge contre le fait qu'on reconnaisse à son frère jumeau le don de devin alors qu'elle l'estime incapable de prédire pertinemment des événements à venir. Elle, au contraire, a reçu ce talent d'un dieu, ce qui la rend d'autant plus légitime de transmettre son savoir. Or, le peuple n'écoute qu'Hélénos, en partie parce qu'il a l'avantage d'être un homme, et cela lui permet ainsi de bénéficier de la crédibilité accordée à ce sexe. Comme mentionné antérieurement, la vraisemblance et la fiabilité du récit de Cassandra sont

¹⁵⁵ *Ibid* : 105.

¹⁵⁶ *Ibid* : 99-100.

¹⁵⁷ *Ibid* : 103.

condamnées par Apollon. Dans sa volonté de devenir une femme détenant du pouvoir, et ainsi de se hisser à la hauteur des hommes, elle refusa les avances du dieu. Elle usa de ruse pour parvenir à ses fins, mais fut punie pour ce geste. Son désir de s'exprimer a trouvé comme issue le malheur de se taire :

HELENA : Cette envie d'exercer une influence sur les autres... sinon, comment une femme s'y prendrait-elle pour avoir du pouvoir ? Ensuite ton ardent désir d'être dans l'intimité du dieu.

CASSANDRE : Dans son silence plutôt, c'est ce que j'ai fini par comprendre. [...] Faux-semblant. (*Cassandra*, p. 129)

Finalement, les quatre femmes décident désormais de leur silence. Celui-ci ne leur est plus imposé, mais découle de leur propre choix, de leur propre volonté :

IALISSA : Ce silence-ci est le nôtre, il ne nous tuera pas, ne nous violera pas, ne nous réduira pas en esclavage. C'est maintenant le noyau qu'on polit. Les reproches qu'on s'adresse à soi-même empêchent les questions importantes de venir au jour. (*Cassandra*, p. 106)

En somme, la réécriture de Fabien met en exergue une parole définie par sa fragilité, mais également par sa force. Plaçant les personnages dans un « creux », les femmes ne font plus partie de l'histoire. Elles ne sont plus que des fragments de la mémoire, et leur résurgence ne peut survenir que par le biais de la parole. La fin du silence ancre la pièce dramaturgiquement, et les mots confèrent une nouvelle matérialité aux protagonistes féminines.

3.5. La diffusion grâce à la parole, le regard et l'écoute : l'importance des sens

Les nombreuses occurrences des infinitifs « voir », « parler », « dire », ou autres, ainsi que les substantifs qui en découlent, tels que « voix » et « bouche », que nous avons observées dès les premières lignes de la pièce de Fabien perdurent tout au long du récit. Cette récurrence, cette répétition, nous permet d'y remarquer une certaine influence de la vision et de la diction, venant combler un manque. Mais quel manque ? Comme nous l'avons déjà évoqué à diverses reprises, *Cassandra* se situe dans un creux, celui de l'identité, du temps et de l'espace. Un contraste est sensible entre le passé, durant lequel la prophétesse conservait une position d'écoute et de mutisme qui lui imposait de ne pas *voir*, et le présent, au sein duquel elle ressent un excès de volonté d'expression. La boucle du discours transparaît dès lors à travers cet entrelacement, cet enchevêtrement de privation des mots et de surabondance de la parole.

L'utilisation du terme « voir » est ici intéressant, car il nous rapproche de celui de « prédiction ». En effet, les citoyens et guerriers troyens redoutaient de don de Cassandre, car ce dernier lui permettait d'appréhender l'avenir grâce à des visions. Ils interdirent à la prophétesse de leur transmettre son savoir en la condamnant au silence, et ce silence finit par agir comme une barrière contre la vision de la devineresse. Son incarcération fermera sa vue au reste du monde – elle ne verra plus l'extérieur et le monde ne la verra plus. Ainsi, nous observons une double conséquence du silence : la prohibition de la vue prophétique et la proscription de la vue physique. Elle est dès lors condamnée à deux échelles. Mais nous pouvons également considérer que Cassandre a elle-même « fermé » sa vue, car elle fut le témoin de bien trop d'horreurs concernant la guerre. En quittant ce monde, cet instant de l'histoire, elle apprend à se voir, à voir sa personne, à se regarder intérieurement. Sa perception d'elle-même était jusque-là extérieure, mais elle développe peu à peu une connaissance intérieure de son être. La thématique de la vision apparaît ainsi essentielle, car la puissance de l'intelligence de soi passe à travers elle, et la libération de la parole ne pourrait pas être possible sans elle.

Depuis sa plus tendre enfance, comme nous le signifie Michèle Fabien dans son œuvre, Cassandre est en constante écoute, que ce soit envers ses parents, son frère ou d'autres personnes sortant du cercle familial. Par ce biais, elle a acquis de grandes connaissances politiques et commerciales. Or, ce personnage étant privé de parole, ce savoir est vain. Mais lorsqu'elle est touchée par un don divin, les mots commencent à sortir, et s'ensuit une logorrhée inépuisable. Or, son erreur fut de transmettre ses connaissances à ses pairs troyens de la cour, eux à qui on avait déjà inculqué ce savoir politique et commercial, et ne recherchant nulle réponse ou autre éclaircissement quant à leur futur. Il fallait, au contraire, trouver un destinataire au sein du peuple, lui qui était en carence de cette intelligence, de cette lucidité. Lorsque la parole de Cassandre se libère quelque peu dans le mythe séculaire, nous observons un transfert d'*affliction*, en ce sens qu'un personnage est privé, ou bien se convainc de sa privation, d'un ou plusieurs sens. En effet, la condamnation de l'héroïne au mutisme, à la surdité et à l'aveuglement est transmise à son père, Priam, puisque ce dernier bloque ses oreilles et ses yeux aux propos de sa fille. Il désapprouve tant les dires de Cassandre qu'il en devient sourd à ses mots et aveugle à cette situation où la fin de Troie est annoncée. Dans tous les cas, « comprend-elle, sa parole était inefficace, car liée à la féminité »¹⁵⁸. Comme souligné précédemment, la stigmatiser en tant que folle participa à ce blocage des sens chez Priam, rendant sa vision

¹⁵⁸ NINANNE, Dominique (2019). *Op cit* : 129.

d'autant plus occultée. La voix de Cassandre en devient « inaudible », puisqu'elle ne peut être entendue. Dès lors, le « discours de la princesse-prophétesse touche au *point aveugle*, concept emprunté au lexique psychanalytique que Christa Wolf définit comme suit »¹⁵⁹ :

À l'origine, en termes de physiologie, il s'agit d'une « tache insensible à la lumière sur la rétine des vertébrés à l'endroit où le nerf optique rejoint le globe oculaire ». Au sens figuré, elle [l'expression] signale la faiblesse de perception, souvent le refus, d'une personne – ou d'un groupe de personnes – de certains segments de la réalité ou particulièrement de stimulants moraux. Chacun de nous a un ou plusieurs points aveugles, mécanismes de protection contre des vérités et des connaissances qui, à un certain moment du moins, seraient insoutenables.¹⁶⁰

Véronique Léonard-Roques, dans son étude sur la figure de Cassandre, souligne également, à propos de cette imperceptibilité de l'audition, que l'héroïne était confrontée à la difficulté de se faire entendre dans des domaines réservés aux hommes ; il lui était impossible de « franchir la barrière du genre que généralement la guerre renforce »¹⁶¹. Le poids de ses paroles ne trouvait aucune légitimité aux oreilles masculines. La manipulation du langage, dont ce sexe *dominant* fit preuve, censura les dires de Cassandre au point de la condamner à ne prononcer plus qu'un seul mot : « Non ». « Prisonnière politique » devenant la victime de « la privation de l'expression »¹⁶², elle profite du nouvel espace que lui offrent tour à tour Christa Wolf et Michèle Fabien afin de dépeindre la parole comme moyen de survie.

En somme, le théâtre permet de créer une conversation entre divers sens et de jouer sur les nuances de ceux-ci. La parole entre en conflit avec le silence ; l'écoute et le silence deviennent les victimes de leur privation. Les sens sont ainsi placés sous le joug de leurs antagonistes, et nous signifient que nous sommes nos propres ennemis. Fabien invoque cette pensée en nous transmettant une maxime nous permettant de contrer nos démons intérieurs ; il nous faut « [...] graver dans l'argile et dans la pierre [...] des phrases comme celles-ci : “Ne vous laissez pas tromper par les vôtres” »¹⁶³. Elle nous incite à demeurer vigilants afin de ne pas devenir des martyrs tels que Cassandre.

¹⁵⁹ LÉONARD-ROQUES, Véronique. « Essai d'approche sociopoétique de la figure de Cassandre ». *Sociopoétique*, coll. « Mythes, contes et sociopoétique », n° 1 (2016) : 22.

¹⁶⁰ WOLF, Christa. « Réflexions sur le point aveugle ». *Lire, écrire, vivre* [*Lesen, schreiben*, 2005], traduction Alain Lance et Renate Lance-Otterbein, Christian Bourgois Éditeur, Paris (2015) : 152.

¹⁶¹ LÉONARD-ROQUES, Véronique. « Essai d'approche sociopoétique de la figure de Cassandre ». *Sociopoétique*, coll. « Mythes, contes et sociopoétique », n° 1 (2016) : 7.

¹⁶² LEONTARIDOU, Dora (2016). *Op cit* : 746.

¹⁶³ FABIEN, Michèle. *Jocaste, Déjanire, Cassandre*. Didascalies, éd. du Cerisier, Cuesmes (1995) : 153.

Chapitre III. *Ariane et Don Juan, ou Le Désastre* de Claire Lejeune (1997)

1. Une autrice, une œuvre, une utopie

1.1. Claire Lejeune et l'engagement dramaturgique

Claire Lejeune (1926-2008) est une écrivaine montoise renommée, bien qu'elle demeure relativement méconnue dans le paysage littéraire belge. Sa production est prolifique et variée, passant de l'essai à la poésie, du roman au théâtre. Ses titres les plus illustres sont *La gangue et le feu* (1963), *Âge poétique, âge politique* (1987), *Le Livre de la sœur* (1993) et *Le Livre de la mère* (1998).

Claire a seize ans quand sa mère trouve la mort. La jeune fille doit dès lors s'occuper de ses trois sœurs cadettes, ce qui signe l'interruption de ses études. Le temps passe, et, désormais mariée, elle devient femme au foyer, dévouée à ses trois enfants. Elle se définit alors comme une « illettrée ». Lorsqu'arrivent ses trente-trois ans, elle semble frappée par une sorte de grâce littéraire, et son éternel amour des livres prend alors le dessus. Elle décrit cet événement comme une aventure mystique, ce qu'elle évoquera à de nombreuses reprises au sein de ses œuvres.

Fondatrice de deux revues, *Les Cahiers du Symbolisme* (1962) et *Réseaux* (1965), elle cumule le poste de secrétaire de la Société de Symbolisme, créée par le docteur Moïse Engelson en 1962, et celui d'organisatrice de colloques en Suisse, au Québec et en France. L'Université du Québec Montréal (UQAM) ira jusqu'à solliciter sa présence en tant qu'animatrice d'un atelier d'écriture. Les œuvres se succèdent, témoignant d'une inspiration et d'une créativité prolifiques, mais également d'un puissant désir de faire entendre sa voix.

Cantonnée initialement dans une position de déni littéraire, sa reconnaissance semble tardive. Mais lorsque cette dernière s'installe, les prix littéraires s'accumulent peu à peu. Elle est élue à l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique en 1997, la consacrant comme écrivaine reconnue. Son ambition esthétique, exposée au sein de ses essais ultérieurs, trouve son point culminant la même année dans *Ariane et Don Juan, ou Le Désastre*. Le théâtre comporte l'avantage de porter une œuvre dans le domaine public. Son caractère spectaculaire le rend accessible à un plus large public que celui qui se serait procuré un essai. Les lecteurs peuvent être moins nombreux que les spectateurs, car cette production ne touche

pas la même partie de la société. En effet, elle s'adresse à un auditoire non ésotérique – dans le sens où elle n'est pas réservée à des initiés –, car le changement des idéologies concerne tout un chacun, et ne s'opère pas au sein d'un unique groupe.

1.2. *Ariane et Don Juan, ou Le Désastre (1997)*

La pièce en trois actes *Ariane et Don Juan, ou le Désastre*, datant de juin 1997, apparaît comme le point d'union entre une légende grecque et un récit italo-espagnol. En mettant en scène ces deux héros, Claire Lejeune fusionne deux mythes, l'un païen, l'autre chrétien, qui semblent éloignés l'un de l'autre par une multitude de facteurs, tels que le temps, la géographie ou l'ethnie. La pièce de Lejeune se révèle comme un labyrinthe au sein duquel les mêmes motifs « se croisent et s'entrecroisent »¹⁶⁴. Le spectateur se trouve confronté à un début *in medias res*, lorsque la protagoniste principale brise la statue du Commandeur et que le héros mythique apparaît. Ainsi débute une longue discussion entre un homme et une femme aux mœurs et opinions radicalement divergentes sur des questions déontologiques, ontologiques et éthiques. Chacun demeure enfermé dans ses croyances, mais le discours féminisant tendra à faire vaciller l'adversaire masculin, qui se ralliera peu à peu à sa cause tant les arguments d'Ariane sont pertinents. Ses croyances s'ébranlent face à la validité de raisonnement de l'héroïne, celle-ci s'appuyant sur des sujets auxquels Juan est sensible, tels que le désir ou le plaisir. Ariane réussira, grâce à un discours ingénieux et à une clairvoyance bouleversant Juan, à former une union symbolique entre les deux sexes afin de se diriger ensemble, main dans la main, vers un monde nouveau.

Le langage mythologique mis en scène par Lejeune repose sur un leitmotiv bien particulier, celui du fil d'Ariane, qui lui insufflera une large inspiration d'écriture féministe. Le choix du personnage de Don Juan ne semble pas anodin lorsqu'il est question d'une reconstruction positive d'Ariane, et ainsi des femmes dans la littérature en général. En engageant un « dialogue entre un mythe païen et un mythe masculin chrétien »¹⁶⁵ par le biais de ces deux protagonistes, Lejeune met en marche un processus dont l'objectif est de démontrer que la guerre des sexes est sans issue et qu'une solution finale doit être trouvée :

ARIANE : Nous sommes les orphelins de la Statue, Juan. Il nous faut inventer l'après-guerre-des-sexes. (*Ariane et Don Juan, ou Le Désastre*, p. 82)

¹⁶⁴ DE WANDELER, Cécile. *La reconstruction du féminin chez Claire Lejeune : langue-mère et mythes post-historiques*. *Textyles*, n°25 (2004) : 88.

¹⁶⁵ LEJEUNE, Claire. *Âge poétique, âge politique : essai*. Ed. de l'Hexagone, Montréal (1987) : 65.

1.3. Positions et dispositions

1.3.1. *Son aventure littéraire et linguistique*

Claire Lejeune ne se proclame pas membre d'un mouvement littéraire féministe, mais contribue néanmoins fortement à la littérature féminine belge. Son influence, notable dans le milieu des Lettres en général, s'exerce même au-delà de nos frontières. En effleurant des sujets sensibles relatifs au patriarcat ou encore à la difficulté de l'épanouissement de la création artistique féminine, ses idéaux transparaissent à travers la poésie, et représentent la traduction de son écriture et de sa pensée. Grâce à la valorisation de ce genre, elle « travaille implicitement au surgissement d'une langue nouvelle, expression d'une voix jusqu'ici condamnée au silence »¹⁶⁶.

Cette « nouvelle langue » apparaît comme une réponse à la parole véhiculant l'idéologie masculine, cette dernière revêtant le rôle de révélatrice de la valeur des « stratégies discursives féminines » dans la littérature, telles que l'oralité ou le rythme. Cette dernière observation découle de nos analyses progressives ; en effet, au fil de nos lectures, nous avons remarqué qu'une caractérisation de l'écriture féminine se développait peu à peu dans la littérature. En attestent la présence de néologismes féminisants, des prises de position quant aux termes masculins, etc. En outre, ce phénomène, du moins tardif, sera davantage illustré ultérieurement dans ce mémoire. Claire Lejeune arborait une position personnelle féministe, mais ne semblait pas pour autant croire qu'il existait une écriture féminine. Cette nuance rendra notre analyse plus complexe dans sa substance, car la frontière entre des caractéristiques littéraires attestées et une écriture aux tendances féminines semble floue, d'autant plus que l'existence de spécificités esthétiques féminines ne fait pas consensus encore à l'heure actuelle. Pour cette raison, nous avons décidé de nous tourner vers l'appellation « stratégies discursives féminines » afin de rester en marge des débats – qui n'ont, en outre, pas lieu d'être dans ce cas précis.

Lejeune utilise à son profit le langage traditionnel en le mettant au service de sa parole poétique. Par exemple, elle se plaît à mettre en pratique des figures de style telles que les antithèses ou les oxymores afin de lier des opposés régis par des principes hiérarchiques et ainsi les placer sur un pied d'égalité. Dans *Ariane et Don Juan, ou Le Désastre*, comme nous le verrons ultérieurement, la parité des genres sexuels passe par l'annihilation des différences de statut des genres littéraires.

¹⁶⁶ DE WANDELER, Cécile (2004). *Op cit* : 85.

La langue est pour elle un matériau ; comme un peintre, elle en utilise les différentes palettes et nuances afin de créer une œuvre unique et pleine de sens. À partir du squelette d'une pensée établie dans la tradition paternaliste, elle bâtit un nouvel être, porteur d'une parole favorable à l'équité.

L'enjeu de Claire Lejeune ne réside pas en une rupture radicale ni en une révolution vive et frénétique, mais en une communication qui pourrait être caractérisée par une sensibilisation de quiconque témoignera de l'intérêt envers ses paroles quant à la condition de la femme dans la littérature, une femme conditionnée à une place que l'Histoire l'oblige à conserver. Son désir de la faire sortir des carcans traditionnels apparaît comme fondamentalement émancipateur. À travers sa pensée libératrice transparaît un dessein de reconstruction du féminin grâce aux mythes post-historiques. Ainsi, l'étude de sa pièce *Ariane et Don Juan, ou Le Désastre* nous permettra d'explorer plus en profondeur les principes esthétiques mis en place par l'autrice afin de réécrire les mythes et de donner une parole jusqu'alors étouffée aux protagonistes féminines.

La particularité de Lejeune réside notamment dans le fait qu'elle ne désire aucune lutte frontale, contrairement aux féministes traditionnelles. En adoptant une écriture masculine, sa voix a davantage de répercussions sur la société, et un crédit pourra lui être accordé. Sa subtilité rejoint sa réflexion sur l'écriture comme telle ; cette dernière est marquée par les différences de genre et l'autrice vise au contraire l'universalité. C'est ce que nous tenterons de démontrer tout au long de ce chapitre.

1.3.2. Claire et le mythe

Semblant revêtir les habits de critique, Claire Lejeune « entreprend de s'attaquer aux représentations sociales véhiculées par la littérature »¹⁶⁷. Elle use de références aux mythes, aux textes sacrés et aux paroles d'écrivains afin de se donner du crédit, mais également de discréditer ceux-ci et leur manière de penser.

Elle détourne des locutions afin de jouer avec le langage et s'ancrer dans l'esprit des lecteurs ou auditeurs. Ses fondamentaux sont la reprise d'expressions avérées dans notre culture et leur esquive. La classique tirade du *Hamlet* de Shakespeare est représentée dans un grand

¹⁶⁷ *Ibid* : 88.

nombre de ses œuvres : « To be AND not to be »¹⁶⁸, « To be IS not to be »¹⁶⁹, « To be or not to be... »¹⁷⁰. Cette utilisation témoigne ainsi de l'audace de Lejeune de jouer avec de grands textes du patrimoine écrits par des auteurs attestés et reconnus.

Ainsi, selon Cécile De Wandeler¹⁷¹, Claire Lejeune semble se placer dans la lignée des féministes anglo-saxonnes en utilisant la technique du « myth criticism ». Celles-ci étaient éveillées par un puissant désir de réécrire l'histoire en faveur du sexe considéré faible en opérant un retour à la source de la pensée paternaliste : les mythes. Elles tentent de reconstruire et de donner une nouvelle vie à des figures féminines enfouies en faisant surgir une image positive et forte, en leur donnant une conscience et un libre arbitre, afin que le genre sexuel exerce une influence sur le genre textuel et transparaisse de manière intense.

À nouveau selon De Wandeler¹⁷², le fondement de la pensée masculine, enfermant la femme dans des carcans prédéfinis, semble donc remonter aux mythes, apparaissant dès lors comme une sorte de manuel dictant ses règles de conduite à la société. Claire Lejeune tâche donc de creuser les origines de ces récits afin de révéler ce qu'ils cachent à ses semblables. Son objectif premier est de montrer à la gent féminine qu'elle doit « vivre enfin pour soi et par soi »¹⁷³.

Le renversement symbolique qu'elle tente d'opérer place la femme dans la lumière, puisqu'elle est restée si longtemps cantonnée dans l'ombre. Sa technique consiste à faire transparaître sa pensée et le nouveau sens des mythes qu'elle désire instaurer à travers la poésie. Ce genre, comme nous le verrons ultérieurement, est tout autant chargé de sens pour l'autrice que pour sa protagoniste fétiche, Ariane. Lejeune nous expose les raisons profondes de l'utilisation de la poésie au sein d'un essai :

Le mythe est une expression de la raison plus ou moins impure selon qu'il est encore plus ou moins chargé d'âme. Lorsque l'âme est transie, le concept d'« être » atteint son plus haut degré de pureté. Ainsi la vie mourra-t-elle de froid si la poésie ne s'affecte pas toute à provoquer le dégel. (*Le livre de la sœur*, p. 22)

Elle s'empare de personnages mythiques en les remodelant à sa façon afin de les « désinvisibiliser ». Cette appropriation se transforme peu à peu en une assimilation. En effet, Claire Lejeune tend à se confondre avec son héroïne de prédilection, Ariane :

¹⁶⁸ LEJEUNE, Claire. *Âge poétique, âge politique : essai*. Ed. de l'Hexagone, Montréal (1987) : 9.

¹⁶⁹ LEJEUNE, Claire. *Le livre de la sœur: essai*. Labor, Bruxelles (1993) : 107.

¹⁷⁰ LEJEUNE, Claire. *Ariane et Don Juan, ou Le Désastre*. L'ambedui, Bruxelles (1997) : 75.

¹⁷¹ DE WANDELER, Cécile (2004). *Op cit* : 89.

¹⁷² *Ibid* : 89.

¹⁷³ *Ibid* : 88.

« Qui es-tu ? » La réponse qui me vint spontanément à l'esprit fut : « Ariane ». (*Âge poétique, âge politique*, p. 65)

Dès lors, Ariane devient porteuse de la parole de l'autrice, une parole se développant en outre grâce à l'héroïne. La présence de cette dernière n'est par ailleurs pas attestée uniquement dans son œuvre éponyme, mais également dans les essais de Lejeune, démontrant un vaste réseau d'intertextualité et de correspondance au sein de toute sa production littéraire. Il est à noter qu'Ariane apparaît en premier lieu dans les essais, et que la fascination de l'autrice pour ce personnage l'a conduite au théâtre avec la pièce *Ariane et Don Juan, ou Le Désastre*. Ainsi naît un rapport de symbiose au sein duquel l'autrice apporte autant à sa protagoniste que celle-ci procure à l'artiste.

Comme évoqué auparavant, Claire Lejeune relit et relie les textes des hommes-auteurs à la pensée féministe et féminine. Elle se place dans la lignée de certains poètes, preux défenseurs de la cause féminine, tels que Rimbaud et Char, témoignant une fois de plus des raisons de son penchant pour un genre littéraire particulier :

La Poésie ne rythmera plus l'action ; elle *sera en avant*. Ces poètes seront ! Quand sera brisé l'infini servage de la femme, quand elle vivra *pour* elle et par elle, l'homme – jusqu'ici abominable – lui ayant donné son renvoi, elle sera poète elle aussi ! La femme trouvera de l'inconnu ! Ses mondes d'idées différeront-ils des nôtres ? – Elle trouvera des choses étranges, insondables, repoussantes, délicieuses ; nous les prendrons, nous les comprendrons.¹⁷⁴

Ces paroles de Rimbaud feront office de véritable philosophie chez Lejeune, et l'auteur apparaît dès lors comme un précurseur annonçant ce que devrait être un futur idéal. Ainsi, elle accorde davantage de crédit à un homme défenseur de la cause féminine qu'à des féministes, des spécialistes dans ce domaine qu'elle ne cite que rarement. En effet, elle ne nomme jamais directement le nom de femmes telles que Virginia Woolf ou Hélène Cixous ; elle fait tout au plus allusion au titre d'un de leurs ouvrages, sans s'étendre longuement sur le sujet. Le risque, lorsque l'on se réfère explicitement à des féministes dont la réputation n'est plus à faire, est de ne pas être prise au sérieux, de ne pas obtenir le crédit désiré. Ainsi, comme l'exposa Marc Quaghebeur¹⁷⁵, elle préfère se lier à une pensée féministe, mais pas aux « doctrines féministes orthodoxes ». Ses paroles sont par ailleurs considérées comme masculines ; elle tente de se diriger vers une neutralité dans son utilisation de la langue pour revendiquer des idées de

¹⁷⁴ RIMBAUD, Arthur. « Lettre à Paul Demeny, 15 mars 1871 », dans *Arthur Rimbaud, Œuvre-vie*. Arléa, Paris (1991) : 190-191.

¹⁷⁵ QUAGHEBEUR, Marc. « Claire Lejeune ou la mort à l'œuvre ». *Courrier du centre international d'études poétiques*, n°135-136, Bruxelles (1980) : 11.

femmes dans un souci de démarcation afin d'accéder à la légitimation. Elle évite les excès que l'on reproche aux féministes afin de capter l'attention de l'autre sexe. Ainsi, sa rupture s'opère à travers une tradition poétique masculine. Par cette stratégie, elle se distancie de la parole des autres et évite la reproduction, ce qui lui permet une grande liberté discursive. « Citer des hommes, c'est faire de l'analogie »¹⁷⁶, et comme nous le verrons ultérieurement, là n'est pas son objectif, bien que l'analogie soit justement un processus de pensée qui la caractérise.

L'écriture romanesque a pour particularité d'accueillir en son sein « l'inquiétante étrangeté » de Freud, une « inquiétante puissance du refoulé de l'Histoire dont le retour doublement vertigineux – simultanément vertige des hauteurs et des profondeurs » qui se fait en l'auteur, « non sans effroi, non sans détruire la stabilité d'un moi patriarcal »¹⁷⁷. Cette conception semble ainsi aider à la reconstruction des mythes par cette dimension de démantèlement de la tradition patriarcale. Nous entendons le terme « reconstruction » dans le sens où Lejeune opère une sorte de mélange de mythes qui se rencontrent, qui se détruisent l'un l'autre, et de cette destruction mutuelle surgit une renaissance. Il y a eu un démantèlement avant qu'une reconstruction, voire une réorientation, ait lieu. Nous pourrions également nommer le vocable « réinterprétation » dans ce cas précis – ce que nous développerons davantage dans la suite de ce mémoire. La tradition patriarcale précédemment citée a placé la société dans une sorte de somnolence, ce qui la soumet à son autorité jusqu'à devenir une habitude. L'objectif de Lejeune est de s'éveiller à *soi*, de sortir de cette torpeur, de s'autonomiser afin de créer sa propre utopie idéologique :

Inquiétante étrangeté du *soi* s'éveillant d'une immémoriale léthargie et se mettant aussitôt à s'écrire, à dévider le fil d'une autographie dont j'ai progressivement compris qu'elle est la signature continue de la seule légitimité que je me reconnaisse et dont je puisse m'autoriser. Étrangeté née d'un séisme intérieur, d'une rupture mentale avec mon conditionnement patriarcal, de la destruction de l'autocensure où était emmurée ma pensée jusque-là. (Claire Lejeune, 2008, p. 3)

L'écriture de Lejeune apparaît davantage comme une reconstruction que comme une destruction. Dans cette optique, la langue est son outil, même si cette dernière comporte sa part de difficultés. En effet, le lexique et les expressions se référant en grande partie à l'univers masculin, l'écrivaine se retrouve face à quelques obstacles. En premier lieu, vient à l'esprit la problématique d'écrire en tant que femme, tandis que cette action semble naturelle pour un homme. Aucune forme de doute n'est effective quant à la légitimité d'un écrivain de coucher

¹⁷⁶ DE WANDELER, Cécile (2004). *Op cit* : 92.

¹⁷⁷ LEJEUNE, Claire. *De l'inquiétante étrangeté à l'étrangeté légitime*. Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, Bruxelles (2008) : 2.

ses pensées sur papier. Or, délivrer ses opinions « en tant que femme » semble problématique. La mise entre guillemets de l'expression de la phrase précédente n'est pas anodine, car elle pose un problème fondateur ; en effet, nul n'utiliserait, dans le langage courant, la formulation « en tant qu'homme », comme si l'écriture était un droit de genre sexuel. C'est ce système de pensée que Claire Lejeune semble dénoncer et tenter d'annihiler en opérant une prise de conscience face à cette absence d'équité.

1.3.3. Le logos et le cogito face à l'analogie et à la métaphore

Comment expliquer l'importance de la poésie présente au sein d'*Ariane et Don Juan* et quel est l'usage qu'elle en fait ? Si nous désirons avoir une vision pertinente et pointue de cette considération, nous devons nous référer aux autres genres littéraires exploités par l'autrice. Afin de justifier sa qualité d'essayiste, Claire Lejeune utilise l'appellation « essais poétiques ». Dès lors, il semble pertinent de se poser la question suivante : existe-t-il des productions « où le discours poétique joue un rôle suffisamment important pour donner lieu [...] à une entreprise textuelle dans laquelle *logos* et *poesis* seraient conjugués ? »¹⁷⁸ Nous pouvons de prime abord observer que les indices de poéticité sont nombreux à travers sa prose et sa réflexion philosophique. Lejeune apparaît comme une autrice aimant jongler avec les genres ; elle se complaît à passer de la poésie à l'essai, de l'essai au théâtre, etc., comme s'il s'agissait d'un jeu. Cette « folâtrerie » littéraire amène son écriture à être contaminée par une liberté générique ; les styles se mêlent et s'entremêlent afin de créer une griffe bien à elle. La poésie lui semble être le genre le plus à même de transmettre un langage de raison, le *logos*. La métaphore, une figure que le poète goûte, permet d'exploiter un vaste réseau d'images, donnant naissance à un véritable labyrinthe littéraire permettant d'alimenter et d'approfondir les réflexions profondes de Lejeune.

Ainsi, nous pouvons observer que « discours poétique et réflexion sur la poésie sont inséparables »¹⁷⁹ chez Claire Lejeune, selon Paquin. Ce qu'elle qualifie « d'expérience poétique » a pour effet de créer des répercussions sur son lecteur, voire de le bouleverser et d'ébranler sa vision du monde. Marc Angenot nommera cela « essai-méditation » :

La plupart des ouvrages sur la logique ou la dialectique traitent de ce dernier mode de penser comme d'un recours marginal, guère formalisable, qui, faisant appel à l'intuition,

¹⁷⁸ PAQUIN, Jacques. « Pensée et expression poétique dans les essais de Claire Lejeune ». *Études littéraires*, vol. 28, n°1 (1995) : 93.

¹⁷⁹ *Ibid* : 95.

au sentiment, à un « instinct » des relations et des ressemblances, est pour ces motifs axiomatiquement déconsidéré.¹⁸⁰

Son langage métaphorique ainsi que sa tendance à l'analogie nourrissent donc la réflexion, origine de la qualification d'Angenot, et aboutissent à une pensée analogique. Néanmoins, il ne faut pas en déduire que la *poesis* s'écarte du *cogito*¹⁸¹. En effet, Claire Lejeune proclame que son *cogito* est prélogique, puisqu'il présuppose un raisonnement par le biais des ressemblances :

[...] le poète est celui qui, au-dessus des différences nommées et quotidiennement prévues, retrouve les parentés enfouies des choses, leurs similitudes dispersées. Sous les signes établis, et malgré eux, il entend un autre discours, plus profond, qui rappelle le temps où les mots scintillaient dans la ressemblance universelle des choses : la Souveraineté du Même, si difficile à énoncer, efface dans son langage la distinction des signes.¹⁸²

En comparant son écriture et son introspection à la réflexion dont un enfant serait capable à travers l'usage du terme « prélogique », à savoir une méditation « primitive », l'autrice semble induire que les problèmes qu'elle expose, ainsi que leur(s) solution(s), sont à la portée de tout un chacun. Une dimension provocatrice est dès lors notable, puisqu'elle confesse, par des moyens subtils, que les difficultés sociétales, telles que l'invisibilisation littéraire de la femme, peuvent trouver aisément des issues, pour peu qu'on y réfléchisse plus d'un court instant.

Dans ce sens, Claire Lejeune s'oppose au *cogito* cartésien, proprement masculin. En annulant la distance entre l'objet pensé et le sujet pensant, elle permet au lecteur de se délivrer de l'intériorisation de cet archétype hérité de Descartes. Elle recouvre le discours par une écriture du point de vue du féminin à travers, par exemple, la réécriture de récits mythologiques. Si ce dernier élément ne semble pas mettre en avant un lien quelconque avec le *cogito* – ou dans ce cas précis, avec son opposition au principe cartésien – elle utilise ce biais pour faire transparaître ses idéaux et marquer une séparation entre le *cogito* et sa pensée. Son ambition est de « recréer une nouvelle mythologie, voire un nouveau langage, qui va à l'encontre des mythes fondateurs de la civilisation occidentale, perçue comme l'édification de l'idéologie patriarcale »¹⁸³. Le procédé démontré par l'autrice dans cette optique est le suivant : exhumers

¹⁸⁰ ANGENOT, Marc. *La Parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*. Payot, Paris (1982) : 190.

¹⁸¹ Le terme « *cogito* » renvoie à tout « raisonnement cartésien déduisant l'existence à partir de la pensée ». (<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/cogito/16986>, Page consultée le 18/04/2022).

¹⁸² FOUCAULT, Michel. *Les Mots et les choses*. Gallimard, Paris (1966) : 63.

¹⁸³ PAQUIN, Jacques. « Pensée et expression poétique dans les essais de Claire Lejeune ». *Études littéraires*, vol. 28, n°1 (1995) : 96.

et divulguer l'obturation des origines de la différence présente au sein du *cogito* cartésien, non sans une certaine ironie qui fait son cachet :

Si le féminin ne pense pas, il est en tout cas capable de *se penser*. Objet se prenant pour objet de connaissance, le féminin réfléchi s'élève soi-même à la puissance de sujet. Subjectivité autogénérée. (*Le Livre de la sœur*, p. 123)

À nouveau, l'évocation de son langage métaphorique et analogique fait sens. Il s'agit en effet d'une tactique de Lejeune pour s'écarter d'une tradition littéraire masculine, engendrée par des principes patriarcaux tels que le *cogito* cartésien, ce dernier mettant à mal la conception de « femme pensante ». Grâce à une écriture *sui generis*, sa pensée n'est plus dictée par un apport extérieur ou par une tradition gnomique. Le sujet aura tendance à s'auto-analyser plutôt qu'à subir l'introspection d'un tiers. L'approche de l'autrice se réalise *dans* et *par* l'écriture, témoignant du rapport intime entre le sujet et la plume. L'éloquence poétique transparaît à travers le *je* métaphorique du sujet :

S'autographier, c'est faire la navette solitaire entre son levant et son couchant, l'arche se faisant voile de tout vent. À force de s'interroger, atteindre enfin ce point d'usure de l'histoire personnelle où transparaît la corde de l'âme universelle ; ce degré de transparence où se livre la clé perdue de la mémoire de rien. (*Âge poétique, âge politique*, pp. 11-12)

Le lien de Claire Lejeune avec le Surréalisme ne peut pas être ignoré. En effet, sa diction poétique tend à annihiler l'arbitraire du signe afin de créer une analogie entre l'objet écrit et l'objet désigné. Un jeu de correspondances et de miroirs apparaît alors entre les sons et les sens. De nouvelles significations sont créées grâce à ces rapprochements, ce qui la rattache à la poésie. Associer des signifiants pour développer un ou plusieurs sens nouveaux permet d'édifier un instinct suggestif chez le lecteur au sein duquel le langage métaphorique est érigé en haut lieu. Ainsi, l'écriture surréaliste comporte de nombreux points communs avec celle de Lejeune. Selon Paul Ricoeur, l'emploi de la métaphore concerne directement l'herméneutique, car il permet de « déployer le monde auquel elle se réfère en vertu de sa *disposition*, de son *genre* et de son *style* »¹⁸⁴. Lejeune s'écarterait ainsi de la déduction et du syllogisme en se distinguant grâce à un langage symbolique :

La pensée ne peut se déplacer dans son champ magique qu'au moyen de ce véhicule automobile, cette machine à voyager dans le temps qu'est l'analogie. Aussi entre-t-elle dans le secret du rapport des rapports. (*Le Livre de la sœur*, p. 83)

Cette citation est très représentative de la pensée de Lejeune, car elle démontre la fonction particulière que l'analogie revêt chez elle, qui est une fonction de voyage dans le temps, de

¹⁸⁴ RICOEUR, Paul. *La Métaphore vive*. Éditions du Seuil, Paris (1975) : 278.

création de rapport(s). Dès lors sont privilégiées les corrélations plutôt que l'attribution de sens spécifiques, laissant une grande liberté au lecteur quant à son interprétation personnelle de l'œuvre. Dans ce sens, l'autrice favorise une parole fondée sur le « *pathos* d'une conscience déchirée entre la non-reconnaissance d'une pensée féminine et le défi de penser sans aliéner sa subjectivité »¹⁸⁵.

1.3.4. *La tradition aphoristique et gnomique*

Quelle posture Claire Lejeune adopte-t-elle face à une tradition aphoristique et gnomique au sein de la littérature belge de langue française ? Tout d'abord, référons-nous au Trésor de la Langue Française afin de définir ces termes, et ainsi aborder plus pertinemment cette question.

L'aphorisme, issu du latin *aphorismus* et du grec *aphorismos*, se rapporte à une « proposition concise formulant une vérité pratique couramment reçue ; proposition résumant à l'aide de mots peu nombreux, mais significatifs et faciles à mémoriser, l'essentiel d'une théorie, d'une doctrine, d'une question scientifique »¹⁸⁶. Un énoncé aphoristique témoigne donc d'une maxime, d'une vérité fondamentale.

Est gnomique tout ce qui « exprime des vérités morales sous forme de sentences ou maximes »¹⁸⁷. Provenant du grec *gnômikos*, signifiant *sentencieux*, ce terme revêt lui aussi un caractère dogmatique et prescripteur.

Il apparaît que l'autrice s'inscrit dans la lignée de cette tradition de manière spontanée, et non délibérée, car l'écriture aphoristique s'impose d'elle-même en poésie, par exemple, d'autant plus dans le cas d'une écrivaine ayant un fort penchant pour la métaphore. Survient dès lors l'abstraction poétique. Selon les propres termes de Lejeune, le poète « fait corps avec ses images, il est métaphore de l'univers et lorsque le feu de sa pensée dévore ses images, c'est sa vie même qui flambe »¹⁸⁸. L'engagement de l'écrivain dans son art est si total qu'il le change à jamais, car il est habité par sa *technè* et la littérature. En cela, l'aphorisme semble pertinent, car les liens d'interdépendances sont nécessaires lorsqu'un art déteint tant sur un être.

¹⁸⁵ PAQUIN, Jacques. « Pensée et expression poétique dans les essais de Claire Lejeune ». *Études littéraires*, vol. 28, n°1 (1995) : 99.

¹⁸⁶ <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=2523498360> ; (Page consultée le 20/09/2021)

¹⁸⁷ <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=8967534880> ; (Page consultée le 20/09/2021)

¹⁸⁸ VOISIN, Marcel. « Pensée et poésie. Entretien avec Claire Lejeune ». *Études littéraires*, vol. 21, n°2 (1988) : 106.

Néanmoins, Claire Lejeune tient à préciser que l'aphorisme ne se limite pas à la vision puriste de la parole ; en effet, son contraire peut être possible, puisqu'il peut créer un infini de vérités. La pureté peut ainsi éclairer des réalités nouvelles, témoignant dès lors de l'aspect paradoxal de cette notion. En somme, l'écrivaine tend à se placer dans la lignée d'une tradition aphoristique, car elle use à son avantage de maximes définies pour créer des vérités nouvelles afin d'éclairer ses lecteurs.

En revanche, elle s'oppose manifestement à la tradition gnomique, bravant l'inquisition patriarcale. Mais c'est bien dans cette conscience du dualisme de l'aphorisme que Lejeune puise les prémisses de sa révolte. Elle refuse tout d'abord le caractère sentencieux que revêt cet héritage, car il enferme la création dans des carcans prescriptifs, définitifs et limités. Sa conception de l'écriture se développe autour d'une véritable liberté, d'une illimitation de la parole, afin de laisser libre cours à son imagination. Elle rêve de l'achèvement de la tradition dogmatique, car « une des choses que sait la poésie qui pense, et qui suffirait à caractériser sa vitalité, c'est que l'apocalypse est signe de genèse, qu'une fin est toujours lieu d'un commencement »¹⁸⁹. Ainsi, elle se pose en voyante, et non en savante, car elle insuffle l'idée d'une prédiction de la fin. Puisqu'il lui tient à cœur de demeurer tournée vers l'avenir, cet exercice semble aisé pour l'autrice. Elle garde un œil orienté vers le passé en ce que l'histoire, ou l'Histoire, peut apporter à sa réflexion concernant le lendemain. Cette conception renforce la puissance de son œuvre, car le souvenir n'en est pas exclu ; au contraire, ce dernier est employé à son avantage. Il est à noter que la mémoire féminine semble différente de la masculine, puisque la conception des événements est tout autre d'un point de vue ou l'autre du sexe. Ainsi, la femme semble davantage encline à l'avenir, puisque le passé est pour elle synonyme d'exclusion et de déception. Nous pouvons dès lors exposer que Claire Lejeune se dresse contre une tradition gnomique, car elle est synonyme de passé et d'ancrage, alors qu'elle convoite l'avenir et le changement ; son désir d'utopie s'éloigne radicalement d'une littérature gnomique et patriarcale.

Claire Lejeune exprime clairement sa position face aux origines de la tradition patriarcale, position qui tiendra une place particulière, voire qui endossera un rôle de fil conducteur, tout au long de sa production littéraire :

Il s'agissait de fonder la souveraineté du *logos* moyennant le rejet de la pensée pythique ; de garantir le maintien de la distance entre le sujet et l'objet, d'assurer la domination de *je* sur l'autre, du maître sur l'esclave, du masculin sur le féminin, de la culture sur la nature.

¹⁸⁹ *Ibid* : 107.

[...] Il est évident que pour fonder la civilisation patriarcale, il fallait exclure le tiers, autrement dit exclure de la Cité celui dont la pensée s'autogénérait librement de l'incessant métissage des contraires. Il fallait interdire la pensée mitoyenne, priver de sa citoyenneté tout enfant naturel de l'intelligence, toute pensée *sui generis* qui ne faisait pas allégeance à la raison du Père.¹⁹⁰

Mais exclure une pensée peut engendrer l'inverse de l'effet désiré. Étouffer des idéologies au nom d'autres ne peut que durer jusqu'à l'instant de trop, celui où explosera la vérité enfouie de toute une partie de la société, celle de la pensée moderne. Cette dernière passe de l'inconscient, généré par la répression, au conscient, devenant une importante source de création. À nouveau, elle passe par l'idée d'une écriture poétique, quel que soit le genre littéraire traité ; en effet, la poésie peut surgir aussi bien dans les essais que dans les pièces de théâtre. Claire Lejeune puise son inspiration dans les méandres des pensées de Rimbaud qui, comme nous l'avons évoqué précédemment, est un fervent défenseur de la cause féminine.

Le célèbre Lautréamont rejoint cet état d'esprit avec « *la poésie sera faite par tous* »¹⁹¹. Ainsi, nous pouvons observer que même si une tradition patriarcale est effective, de grands visages de la littérature, qui, de prime abord, pourraient être considérés comme héritiers de celle-ci, s'affirment dans une position radicale et révolutionnaire. Nous n'entendons pas par là que la révolution et la modernité seraient proprement féminines. La tradition patriarcale n'étant pas nécessairement conservatrice, la révolution sociale est d'autant plus retentissante qu'elle est clamée par ces écrivains. Ne pourrions-nous pas y déceler une certaine ironie ? En effet, le peuple accorde plus de crédit au mouvement d'une plus grande ouverture de la littérature aux femmes, à la facilitation de leur accès à cet art, si cette (r)évolution est inspirée par des hommes et qu'elle n'est pas représentée essentiellement par des femmes. Nous comprenons dès lors la raison pour laquelle l'écriture de Claire Lejeune est qualifiée de « masculine »¹⁹² ; ce stratagème très ingénieux lui permet d'être tenue en plus haute estime aux yeux des sceptiques. Le seuil de lucidité littéraire n'en sera qu'augmenté afin de se diriger peu à peu vers une tendance post-patriarcale. Celle-ci, selon les propres termes de l'autrice, ne sera pas tardive, car il « suffira de quelques générations pour l'enterrer »¹⁹³.

¹⁹⁰ *Ibid* : 108.

¹⁹¹ Il est intéressant de considérer le masculin utilisé dans cette expression. En effet, l'écriture inclusive n'existait pas encore à cette époque. Mais dans le cadre actuel, l'auteur aurait-il employé cette forme ? Nous aurions aimé approfondir cet aspect, mais son étude ne rentrant pas dans notre objet de recherche, il n'aurait pas été pertinent de faire davantage que le mentionner.

¹⁹² DE WANDELER, Cécile (2004). *Op cit* : 93.

¹⁹³ VOISIN, Marcel. « Pensée et poésie. Entretien avec Claire Lejeune ». *Études littéraires*, vol. 21, n°2 (1988) : 115.

2. Les enjeux esthétiques et linguistiques

2.1. Les enjeux esthétiques et les stratégies linguistiques

Comme indiqué dans la première section de ce troisième chapitre, l'engagement théâtral de l'écrivaine passe par des prises de position esthétiques et linguistiques mises en scène grâce à des stratégies bien particulières, démontrant la grande aisance dont fait preuve Lejeune quant à l'expression de sa langue maternelle. Dès lors, cette partie se consacrera pleinement à exposer cette heuristique *sui generis*.

Comme l'a exprimé Jaques De Decker dans la préface d'*Ariane et Don Juan, ou Le Désastre*, Claire Lejeune, « elle, croit dur comme fer à la puissance révélatrice du langage, et à ses vertus éclairantes »¹⁹⁴ afin d'opérer une revendication de l'émancipation de la femme dans le paysage littéraire belge, mais pas seulement belge, puisqu'elle a notamment été fort présente au Québec ; l'enjeu n'y est ainsi pas national. Il s'agit donc d'une volonté d'émancipation de la femme dans le paysage littéraire en général. Sa prise de parole tend à dénoncer le frein patriarcal en activité à travers un discours socioculturel s'appuyant sur la langue comme outil de révélation. L'élocution permet ainsi de former une identité aussi bien individuelle que collective en passant par une prise de conscience de la conjoncture.

Le langage induit une réflexion philosophique qui ne serait pas possible par un autre biais, ou du moins, moins efficace. La conscientisation des frontières patriarcales établies est dès lors symbolique et mentale, et ne relève pas du domaine physique, car pour Lejeune, « la question qui sous-tend l'entreprise de la *Belgique malgré tout*¹⁹⁵ se rattache à la nécessité d'imaginer un lieu pour l'écrivain qui soit en même temps un dehors et un dedans »¹⁹⁶. Ainsi, la construction d'une identité selon le rapport des genres n'est pas liée à un aspect géographique, mais psychologique. Par conséquent, les divergences qui nous préoccupent ne sont ni spatiales, ni ethniques. La solution pour remédier à la situation, selon Lejeune, passe par la langue, afin de toucher les esprits et de développer une conscience de soi. Nous pouvons y déceler une dimension politique instiguée par l'autrice qui semble associer « l'être Belge » à « l'être femme », unissant ainsi deux abstractions liées à l'appartenance, l'une à une nation, l'autre à un sexe. Cette mentalité est renforcée par les mots d'Ariane dans la pièce :

¹⁹⁴ LEJEUNE, Claire. *Ariane et Don Juan, ou Le Désastre*. L'Arbre, Bruxelles (1997) : 12.

¹⁹⁵ SOJCHER, Jacques. *La Belgique malgré tout*. « Revue de l'Université de Bruxelles », Éd. de l'Université Libre de Bruxelles (1980).

¹⁹⁶ BIRON, Michel. *La modernité belge : littérature et société*. Archives du futur, Labor, Bruxelles (1994) : 378.

Nous n'avons aucune autre chance d'échapper au grand retour à la « Maison du Père » que nous préparent en ce moment les intégrismes religieux et politiques ! (*Ariane et Don Juan, ou Le Désastre*, p. 35)

En 2000, Claire Lejeune affirmera préférer les procès symboliques aux réels lorsqu'il est question de sa prise de position. Le langage permet, entre autres, de rediriger et de structurer la pensée par le biais de l'extériorisation. Selon Quaghebeur¹⁹⁷, Claire Lejeune fait preuve d'une « très singulière habitation de la langue », bien au-delà de la dimension de l'expression. Cela confirme nos dires précédents concernant l'importance que revêt la langue au sein de son combat personnel, puisqu'il s'agit de la langue comme matière propre, de la dimension malléable de cette langue :

La différence entre les utopies idéologiques et l'utopie poétique, c'est que les premières sont spéculatives, terres promises ou cités radieuses vouées à l'échec parce qu'elles sont de pures constructions de l'esprit, tandis que la seconde est opérative. (*Le chant du dragon*, p. 3)

Dans cette précédente citation, l'autrice expose sa conception de la poésie ; elle a l'utilité et la force de permettre à quiconque d'exprimer ce qui se développe dans son esprit. Ainsi, la pensée structure, sans pour autant donner l'occasion de changer quoi que ce soit, tandis que la poésie révèle au grand jour et a une action sur l'extérieur ; elle permet d'agir concrètement. Notons également l'influence de la sémiotique et de la psychanalyse dans les habitudes langagières et rhétoriques de l'écrivaine, dérivant de la *doxa* héritée du mouvement féministe français. Le pragmatisme découlant de cette influence est appréciable dans sa production théâtrale, et plus particulièrement dans *Ariane et Don Juan*. En effet, elle expose un intérêt spécifique à la nature et à la présence (effective ou non) d'une parole sexuée, ce qui traduit une sollicitude pour la diastratie¹⁹⁸, entraînant des réflexions rhétoriques dans la bouche des personnages eux-mêmes :

JUAN. Si le verbe s'est fait homme, pourquoi ne pourrait-il se faire femme ? Quoi de plus naturel ? (*Ariane et Don Juan, ou Le Désastre*, p. 30)

Son approfondissement linguistique témoigne d'une posture non belliqueuse par rapport à la norme française, mais son maniement n'en demeure pas moins insoumis. Elle vogue aux frontières sans jamais – ou presque, du moins – en dépasser les limites. Comme énoncé précédemment, chez Claire Lejeune ne transparaît pas une écriture rompant radicalement avec

¹⁹⁷ QUAGHEBEUR, Marc. « Claire Lejeune ou la mort à l'œuvre ». *Courrier du centre international d'études poétiques*, n°135-136, Bruxelles (1980) : 15.

¹⁹⁸ La diastratie est une « variation linguistique à l'intérieure d'une communauté sociale » (<https://www.encyclopedie.fr/definition/Diastratie>, page consultée le 20/05/2022).

ce que les puristes considèrent comme « la vraie langue ». Nous avons placé cette dernière expression entre guillemets car son utilisation nous semble subjective et forte de sens. Nous tenons donc à nuancer nos propos lorsque nous évoquons la vision des puristes de la langue, puisqu'elle ne fait pas consensus. Référons-nous à Jean-Claude Milner et à son ouvrage *L'amour de la langue*¹⁹⁹. Il y évoque la présence d'une langue idéalisée, qui n'existe pas, au point qu'on ne peut pas la mettre dans une grammaire, et qu'il est donc impossible de la décrire entièrement. Cela nous démontre ainsi que la conception d'une langue « pure » est arbitraire et dépend de tout un chacun.

Revenons à Claire Lejeune. Elle s'appuie, quant à elle, sur cette langue afin de créer des arguments solides et complexes auxquels nous accorderons du crédit, puisqu'ils semblent être réalisés et déclamés par des individus masculins – ce que nous avons déjà développé plus minutieusement précédemment. Ici réside la grande force rhétorique de cette écrivaine, puisqu'elle détourne la langue afin de tromper les sexistes et de les prendre à leur propre jeu. Ainsi se dissimule la partie cachée de l'iceberg, celle d'une attitude moins neutre, masquée par la partie visible, celle de l'écriture masculine héritée d'une tradition patriarcale.

Nous pouvons dès lors qualifier sa plume « d'expression sobre », une sorte d'objectivité subjective, démontrant tout le stratagème mis en place par l'autrice montoise afin de créer une éloquence qui ne la condamnera pas à l'image traditionnellement associée aux féministes, à savoir des femmes en furie, dénonciatrices, sans limite, etc. Claire Lejeune a en effet compris que la société patriarcale se gausse des féministes, criant leurs revendications sans filtre, parfois sous le coup de l'émotion. Ainsi, quel meilleur moyen que de préparer méticuleusement un discours réfléchi et pesé prudemment sur un ton familier à cette communauté ? Parler le même langage que le sujet visé aura davantage d'impact que des revendications enflammées basées sur des paroles auxquelles ce public n'est pas sensible. Éviter de recourir au *pathos* par le biais d'une logorrhée irréfléchie semble aboutir sur les résultats escomptés. Sa communication est *a contrario* fraternelle et ne s'éloigne pas de son objectif.

Mais son écriture ne peut pas être qualifiée de « monotone » ; nous nous rendons en effet compte, lors de la relecture de ce travail, que le lecteur risque d'en arriver à cette déduction. En réalité, elle démontre une tendance à la déconstruction du langage tendant vers une démystification de la parole masculine, par exemple grâce à la création de néologismes féminisants tels que le terme « origyne ». Ce dernier, constitué d'un savant mélange de

¹⁹⁹ MILNER, Jean-Claude. *L'amour de la langue*. Verdier, coll. « Poche » (2009).

morphèmes et de lexèmes fragmentés, inspirera même le nom du cent dix-neuvième Cahier international de symbolisme, *Pour une origyne à venir : Engagements auprès de Claire Lejeune* (2008). Provenant du grec ancien γυνή, signifiant « la femme », le préfixe gyn- est utilisé au milieu mot « origine », initialement. Par ce néologisme plaçant le préfixe grec non au début du nom, mais au milieu d'un terme, Claire Lejeune place la femme au centre du commencement, rendant dès lors la position de l'homme, ainsi que son importance, moindre dans le processus de la création. Cela nous conduira à développer davantage la question de l'interaction biblique dans un point ultérieur de notre analyse ; le sujet est en effet trop vaste que pour n'y consacrer qu'un unique paragraphe. La charge sémantique qui découle des productions linguistiques de l'écrivaine est chargée de sens ; rien n'est laissé au hasard. Néanmoins, les remaniements de vocables sont moins présents dans la dramaturgie de l'autrice ; leur présence est au contraire abondante dans ses productions d'essayiste. Nous pouvons toutefois en déduire que l'attestation plus rare de telles formes crée un effet bien plus fort. Un lecteur interpellé par un vocable non conforme, non habituel, sera intrigué et cherchera la signification cachée derrière une telle élaboration, laissant la porte ouverte à une multitude d'interprétations et de lectures. La singularité crée la curiosité, et reste davantage ancrée dans les esprits.

Les néologismes féminisants sont des phénomènes représentatifs de l'appropriation de la langue. Cela permet à toute une communauté de se reconnaître dans des mots. Il s'agit moins de féminiser systématiquement la langue que de créer ce qu'Irma Garcia nommera un « outil malléable » ou la « chair linguistique »²⁰⁰ qui donne une matérialité au langage. L'analogie de la chair est ici pertinente, car elle donne l'image de la langue comme un objet que l'on peut pétrir, un matériau premier que l'on travaille afin de créer une écriture propre dans laquelle le rapport aux mots comporte un enjeu réel. Dans le cas de notre étude, nous ne serons pas confrontée à des phénomènes d'étymosémantisation en raison de son caractère théâtral ; en effet, la graphie importe peu lorsque le texte est transmis au public de manière orale. Les nuances telles que « origine/origyne » ne sont pas perceptibles lorsqu'un acteur déclame ses répliques.

Lorsqu'Ariane utilise le pronom « je » pour se nommer elle-même, il s'agit d'une sorte de renaissance : « Dire **je** ou plutôt : que **je** se dise au plus juste. Être soi : développer l'étrangeté incestueuse qui se conçoit des instants de fusion passionnelle de notre identité et de notre altérité. S'auto-générer et s'auto-reconnaître. Il n'est de langue universelle que celle de

²⁰⁰ GARCIA, Irma. *Promenades féminilières. Recherches sur l'écriture féminine*. Paris, Des femmes (1981) : 9.

l'étrangeté. »²⁰¹ Le passage de « soi » à « nous » apparaît comme la traduction d'un chemin d'apprentissage personnel vers une collectivité : « **Se** comprendre afin de **nous** comprendre »²⁰². Dès lors, la réorganisation des pronoms permet d'annihiler un système dans lequel les genres féminin et masculin entrent en conflit en instaurant une véritable pluralité ; l'individualité tombe en désuétude au profit d'une collectivité plus forte.

Nous pensons dès lors au « Connais-toi toi-même » de Socrate lorsque nous abordons la renaissance chez Claire Lejeune. Toutefois, comment se connaître soi-même lorsque notre existence est dictée par des lois dont le contrôle nous échappe ? De plus, l'obsession de connaître la cause d'une question ou d'un problème peut mener à notre perte, mais ce risque peut être déjoué par des stratégies linguistiques n'induisant pas une réponse à nos questions, mais des pistes laissant libre court à notre imagination :

Du mot à la phrase, de la phrase au texte et du texte aux textes, elle tente d'insuffler au langage une vie nouvelle et à l'imaginaire, de nouvelles représentations.²⁰³

L'usage de xénismes, à savoir des emprunts à des langues étrangères, est attesté à certains endroits dans l'œuvre de Claire Lejeune : « Requiescat in pace ! Vous, au moins, n'en faites pas une tragédie ! » L'attestation de cette locution latine démontre que l'autrice fait appel à l'imaginaire linguistique relatif à cet héritage antique, tout comme lors des manifestations de citations (détournées ou non) issues de l'anglais. L'écrivaine ne cesse de mettre en œuvre des principes esthétiques divers aidant à l'émancipation de la femme en s'appuyant sur des formules attestées et reconnues. Grâce à ce stratagème, elle semble se hisser à la hauteur des grands auteurs de littérature belge francophone :

Nombre d'auteurs [qui] ont ainsi pu convoquer dans leur œuvre l'archaïsme et le xénisme, comme chez Charles De Coster ; le néologisme, chez des auteurs aussi différents que Verhaeren, Lemonnier et Michaux ; la création imitant le langage enfantin ou l'argot, comme chez Norge ; le mot savant et le wallonisme francisé, comme chez Jean-Pierre Otte ; en un mot, un style carnavalesque.²⁰⁴

Ce métissage la convoque au rang des écrivains belges et la fait s'ancrer dans le cliché linguistique sur une communauté considérée comme périphérique, rejoignant la thèse développée par Marc Quaghebeur estimant que les Belges seraient des irréguliers du langage,

²⁰¹ LEJEUNE, Claire. *Le livre de la mère*. Luce Wilquin, Avin (1998) : 12.

²⁰² *Ibid* : 101.

²⁰³ DE WANDELER, Cécile (2004). *Op cit* : 85.

²⁰⁴ DENIS, Benoît ; KLINKENBERG, Jean-Marie. *La littérature belge : précis d'histoire sociale*. Espace Nord, Communauté française de Belgique, Bruxelles (2005) : 61.

de Michaux à Verheggen en passant par Lejeune²⁰⁵. Elle libère sa parole grâce à la subversion. Revenons un instant sur le terme « carnavalesque » évoqué par Jean-Marie Klinkenberg. Dans le cas d'*Ariane et Don Juan, ou Le Désastre*, nous observons que ce vocable pourrait désigner le personnage même de Don Juan, dépeint comme un séducteur poussé dans ses stéréotypes et que l'autrice ne manque pas de tourner en ridicule. Ainsi, Lejeune met à son service la langue, mais aussi le topique du héros divinisé et idolâtré du mythe – comme nous le verrons ultérieurement –, afin de servir sa cause. Nous reviendrons par ailleurs plus longuement sur les personnages dans la suite de ce mémoire. Toutefois, la carnavalisation de la parole et des sujets est dénoncée par certains, jugeant ce procédé assez sévèrement :

Peut-être l'humour est-il la manière la plus fréquente de vulgariser les choses, et les femmes l'emploient en plusieurs contextes pour sauvegarder le sérieux de leurs propos.²⁰⁶

En somme, l'exotisme instauré par les néologismes, les emprunts, son intention d'innovation linguistique et les remaniements langagiers chez Claire Lejeune n'ont pas pour effet de rompre avec la norme, mais de démystifier le langage. Cet effet d'étrangeté est subtil, car son combat est symbolique, celui de la domination discursive de l'homme. Ainsi, comme l'expose Mary Jean Green²⁰⁷,

il n'y a qu'au Québec et en Belgique [...] que les nouvelles générations de femmes réussissent à traiter ou à maltraiter le français d'une façon expérimentale ou ludique beaucoup plus libre qu'en France.

2.2. La construction des personnages à travers leur prise de parole chez Claire Lejeune

L'application textuelle des principes linguistiques mis en œuvre par Claire Lejeune nous fait entrer dans un nouveau niveau d'analyse, celui-ci étant rendu possible grâce aux exposés des pratiques langagières précédentes. En effet, l'introspection des implications stratégiques que comportaient ces usages nous permettra, dans cette partie, d'opérer des observations et des approfondissements *ad hoc*. Nous plongerons au-delà du plan que Genette nomma diégétique

²⁰⁵ Pour une étude plus approfondie, consulter QUAGHEBEUR, Marc. « Belgique : un pays d'irréguliers du langage ». Dans *L'Identité culturelle : dans les littératures de langue française : actes du colloque de Pecs 24-28 avril 1989*, Pecs, Paris (1989) : 53-64.

²⁰⁶ LANSER, Joan ; RADNER, Susan. *The Feminist Voice : Strategies of Coding in Folklore and Literature in Folklore and Feminism*. The Journal of American Folklore, vol. n°100, n°398 (1987) : 420. (Traduction personnelle)

²⁰⁷ GREEN, Mary Jean. *Structures of liberation : female experience and autobiographical form in Québec*. Yale French studies, n°65, Québec (1983) : 193. (Traduction personnelle)

afin d'atteindre le discours déclamé par les personnages. Ainsi, nous passons de la diégèse de l'auteur à celle de ses protagonistes.

Précisons tout d'abord un enjeu principal du théâtre, qui est celui de confronter promptement le spectateur à la situation, voire à l'action ; cela requiert un effort particulier de la part du dramaturge. Ainsi, le début *in medias res* dans *Ariane et Don Juan, ou Le Désastre* apparaît relativement traditionnel, démontrant un désir d'immédiateté, ce qui favorise le développement d'un lien relevant du *pathos*, de l'affect, entre le spectateur et les personnages. L'établissement de diverses émotions tendra à participer au bon déroulement de la trame théâtrale, fondée sur l'identification ou l'aversion. Cette dichotomie est fondatrice de la dramaturgie de Claire Lejeune et participe à la *praxis*, cet « ensemble des pratiques par lesquelles l'homme transforme la nature et le monde, ce qui l'engage dans la structure sociale »²⁰⁸ :

Traditionnellement, le dramaturge s'arrangeait, dans les premières scènes, pour fournir les coordonnées « indispensables » – situations, identité des personnages, motivations – d'où découlait nécessairement la suite de la pièce.²⁰⁹

2.2.1. La verbalisation de l'action et la tension entre mouvance et ancrage

Les personnages dramatiques de Claire Lejeune se définissent par le langage et l'usage qu'ils font de ce dernier. Ce sont des êtres de mots, avant d'exister comme des êtres de chair et de sang. Ils sont responsables de leurs actions par leurs paroles, mais innocents dans le modelage de leur personnalité et de leur apparence. Ils sont les conséquences de mythes transmis par une tradition patriarcale. Ainsi, ils ne contrôlent que leurs réflexions, et non leur « matérialité » ; nous entendons cette dernière expression dans le sens de leur existence physique – cette dernière ne leur appartient pas puisqu'ils ont été créés par une légende. Le discours argumentatif de l'autrice, inoculé par le biais de ses protagonistes, relève dès lors de l'ontologie et de la philosophie, dans l'optique de la poursuite d'un dénouement. Nous ne sommes pas confrontés à un quelconque rebondissement tout au long de cette pièce, car l'objectif de l'écrivaine est de réaliser une dramaturgie basée sur le progrès. La situation évolue peu à peu à force d'outils rhétoriques dans la bouche de l'héroïne Ariane. Elle propagera ses idéaux dans l'esprit de Juan afin de modifier et d'influencer sa façon de penser, cette dernière

²⁰⁸ <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=2690612865>; (Page consultée le 30/09/2021).

²⁰⁹ JACQUART, Emmanuel. *Le théâtre de dérision*. Gallimard, collection « Idées », n°311, Paris (1974) : 150.

étant canalisée par la masculinité omniprésente dans les mythes et légendes. L'action théâtrale est donc réduite au profit de l'éloquence.

Toutefois, si l'action semble être laissée de côté au profit de l'intrigue, nous pouvons relever deux éléments allant à l'encontre de cette affirmation. En premier lieu, la pièce débute lorsqu'Ariane brise la statue du Commandeur. C'est alors que survient Don Juan et que notre histoire commence. Ainsi, c'est un personnage actif qui initie, qui débute une dramaturgie marquée par la passivité des agissements. En second lieu, si cette activité est passive, elle n'en demeure pas moins présente. En effet, au sein de l'œuvre théâtrale se manifeste une animation continuelle des personnages, ces derniers étant perpétuellement en mouvement. Les didascalies se réduisent presque essentiellement à la mention de déplacements physiques. Voici quelques exemples appréciatifs desdites indications, les mouvements étant soulignés :

Ariane et Don Juan se retirent à reculons jusqu'à rentrer dans l'obscurité – à la manière d'un film qui se rebobine. (Ariane et Don Juan, ou Le Désastre, p. 20)

Don Juan sort de l'obscurité, entre dans le cercle de clarté. (Ibid, p. 21)

Elle fait quelques pas en silence, regardant pensivement les débris sur le sol. (Ibid, p. 24)

Il ramasse un morceau de l'objet brisé, l'examine distraitement, le laisse tomber. (Ibid, p. 25)

La trame ne requérant pas d'action féroce, la pièce nécessite tout de même des éléments tenant le spectateur en éveil ; cette condition réside en la mobilité continuelle. L'instabilité des protagonistes, caractérisée par la lenteur et la pesanteur, répond à la stabilité du discours d'Ariane, débordant de richesse mentale, mais également à celle de Don Juan avant que celui-ci ne change son fusil d'épaule, ses croyances étant ébranlées par les paroles de l'héroïne.

Cette mouvance nous fait également remarquer une opposition entre le début et la fin de la pièce, le commencement marquant leur sortie de l'obscurité, et l'achèvement par leur retour dans celle-ci :

Ariane et Don Juan, sortant de l'obscurité, marchent vers l'avant de la scène tandis que la lumière monte. (Ariane et Don Juan, ou Le Désastre, p. 19)

Il lui prend la main. Ils se dirigent vers le fond de la scène tandis que l'obscurité se fait. (Ibid, p. 87)

Toutefois, l'obscurité ne semble pas être analogue de l'une à l'autre extrémité de l'œuvre ; les personnages en sortent au début et finissent par y retourner. Mais comment interpréter cette nuance que l'autrice semble installer entre l'obscurité du début et celle de la

fin ? Nous observons, après une lecture attentive de cette œuvre, que les ténèbres initiales sont celles de l'aveuglement dans lequel nous conforte la tradition patriarcale, nous contraignant à adopter une vision prédéfinie puisque nous n'avons pas la conscience de la situation dans laquelle nous nous tenons. Au contraire, la pénombre finale est celle d'un avenir incertain, instigué par une démarche éclairée, celle de la connaissance de soi et de l'autre, mais également de la volonté de faire évoluer les conditions actuelles.

La présence de scènes statiques est néanmoins notable :

Ariane est assise à sa table. (Ariane et Don Juan, ou Le Désastre, p. 21)

Ariane à sa table a recommencé à écrire. Don Juan réapparaît. (Ibid, p. 47)

Juan reste immobile. (Ibid, p. 68)

Ariane s'est assoupie sur le lit plongé dans l'obscurité. Seul Juan est faiblement éclairé. Il est assis sur une chaise, prisonnier de la nuit, la tête entre les mains. (Ibid, p. 71)

Mais cet ancrage relève à nouveau d'une optique stratégique de la part de Claire Lejeune, s'axant en particulier sur le niveau sensoriel du spectateur. En effet, les instants presque immobiles interviennent à des moments durant lesquels il doit rester attentif davantage à l'audition qu'à la vue. Ceux-ci font office de prélude, d'élément annonciateur à un passage essentiel. L'insistance sur la dichotomie entre les scènes mobiles et les scènes statiques favorise ainsi la prise de conscience d'épisodes clés dans l'intrigue.

L'inaction, au contraire des péripéties, nous guide vers l'intériorisation de l'activité physique par le biais des productions linguistiques. Le dialogue place les agissements sur le côté, mais en fait paradoxalement partie, car « en réalité, toute parole théâtrale est en même temps une action »²¹⁰. Les personnages, auparavant singularisés par leurs actes, se redéfinissent par leurs répliques, se reconstruisent au rythme de la parole. Leurs réflexions philosophiques développent leurs images et caractères respectifs. Ainsi, la caractérisation des protagonistes trouve sa force dans une dimension mentale et non physique, se forgeant au gré des usages linguistiques. Ces derniers forment les identités en les libérant des carcans dans lesquels elles étaient confinées par la transmission de leurs légendes.

La nature des protagonistes semblait établie dans les prémisses de la pièce. Pourtant, l'œuvre théâtrale de Claire Lejeune place ce tempérament dans une constante mouvance, afin de le changer radicalement. Les caractères mythiques et légendaires initiaux apparaissent

²¹⁰ JACQUART, Emmanuel (1974). *Op cit* : 207.

comme artificiels, puisqu'ils ont été imposés par les origines patriarcales des récits traditionnels, et l'autrice se donne comme mission d'ouvrir ces prisonniers de l'Histoire à leur être profond et propre.

Le langage a d'autant plus d'impact que les didascalies sont rares ; il performe *dans* et *par* lui-même. Seuls les repères spatiaux sont présents dans les indications scéniques (sauf dans de rares exceptions), ne desservant ainsi que l'espace, les décors, le temps et l'éclairage du spectacle, des critères pour lesquels la mise en scène est rudimentaire. La sobriété de l'espace scénique et le flou temporel laissent la priorité au dialogue. Nonobstant ces didascalies, des indications clairsemées apparaissent à l'un et l'autre endroit, se réduisant à la mention de l'attitude à adopter sous une forme adjectivale ou de locution : « avec insistance » (22), « inquiet » (23), « avec chaleur » (24), « scandalisé » (34), « cynique » (43), « rêveuse » (54), etc. Ainsi, l'écrivaine semble accorder une certaine liberté aux acteurs qui interpréteront *Ariane et Don Juan*, ou *Le Désastre*, misant davantage sur les échanges discursifs que sur le jeu.

Tournons-nous à présent vers la place accordée aux silences. Les didascalies qui les présentent apparaissent relativement équilibrées au regard de la répartition par acte : le premier acte en note six aux pages 24, 33 (avec deux occurrences), 34, 41 et 42 ; le deuxième acte sept aux pages 59, 62, 63, 67 et 68 (avec trois occurrences) ; le troisième sept aux pages 71 (avec deux occurrences), 76 (avec trois occurrences), 77 et 83. Plus nous avançons dans la pièce, plus les mentions « *Silence* » sont regroupées. En effet, leur présence découle du fait que l'autrice désire marquer une pause au sein d'une longue tirade. L'exemple le plus représentatif de cette tendance se trouve dans le deuxième acte ; nous observons la présence de quatre silences délimitant l'étendu monologue d'Ariane. Ainsi, les indications scéniques « *Silence* » témoignent de la suspension momentanée du temps à l'intérieur des répliques que nous pourrions qualifier de soliloques. La charge symbolique de l'abstention de la parole est parfois tout aussi puissante que celle de la logorrhée rhétorique. L'éloquence peut également transparaître derrière l'insonorité, car elle accorde un temps de réflexion au(x) protagoniste(s) et aux spectateurs. Contrastant avec la fluidité du langage, cette coupure crée une illusion de néant s'opposant à l'effervescence des répliques. Cet espace temporel inoccupé devient ainsi disponible au foisonnement de nouvelles pensées. La portée du non-dit revêt une profondeur psychologique et réflexive. De plus, cette dimension est renforcée par le registre linguistique instauré jusque-là ; Claire Lejeune a incité une certaine manière de réfléchir grâce à ses stratégies d'écriture afin que la prise de parole de ses protagonistes survienne aussi bien dans l'élocution que dans le silence, ces deux derniers agissant dès lors comme une action :

C'est la théorie des linguistes qui sont Austin, Searle et Ducrot. L'idée principale de ces théories consiste à interpréter la parole comme une action. Le *logos* prend les fonctions de la *praxis* et se substitue à elle.²¹¹

Enfin, nous observons un élément allant à contre-courant de l'habitude. Selon Labrecque, Mackay et Payette, « c'est par les hommes et pour les hommes que le théâtre a été inventé »²¹². Ils ajoutent qu'à l'époque antique – époque à laquelle nous nous intéressons en regard du mythe d'Ariane –, « aucune femme n'aurait pu imaginer s'afficher sur scène » puisque « *Bonum mâlum testiculum padre* (La sagesse des hommes se transmet par la bouche des hommes) »²¹³. Dès lors, comment représenter des figures féminines lorsque ce sexe est absent des planches ? Ainsi, continuent-ils, lorsqu'une place est peu à peu créée pour la femme, il reste néanmoins coutume que le personnage masculin entame l'action, le féminin demeurant dans une fonction phatique, une fonction dans laquelle le langage « ne sert pas à communiquer un message, mais à maintenir le contact entre le locuteur et le destinataire »²¹⁴. *Ariane et Don Juan, ou Le Désastre* place dès lors le spectateur dans une position d'étonnement lorsque la pièce inverse d'emblée les rôles. La prise de contact se déroule d'une manière tout à fait originale, puisqu'Ariane se pose dans une situation de prééminence symbolique par rapport à son partenaire. L'homme ne prend la parole qu'en signe de réponse, cette dernière étant souvent empreinte d'une certaine condescendance de la part d'Ariane qui se dresse en juge. Le rapport de forces est déséquilibré en faveur de la femme, celle-ci représentant la partie active de l'œuvre théâtrale grâce à sa voix remplie d'éloquence. Et cette parole la libérera, la laissant maîtresse de son destin lorsqu'elle désire installer ses idéaux dans l'esprit des spectateurs et qu'elle transforme les protagonistes de ce récit en des entités dialogiques et linguistiques :

On ne trouve plus les correspondances habituelles d'un personnage représentant un individu social, il est un « fantôme parmi les fantômes », réduit à la parole qui seule peut le faire surgir dans un jeu inépuisable de virtualités, sur la scène immatérielle de l'esprit, laissant son lecteur maître de le susciter à partir des pages d'un livre.²¹⁵

²¹¹ ABIRACHED, Robert. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Gallimard (Paris, 1994) : 218.

²¹² LABRECQUE, Marie-Pier ; MACKAY, Mylène ; PAYETTE, Thomas. *Pourquoi les femmes n'ont-elles pas leur place au théâtre ?*. Jeu, n° 156 (2015) : 36.

²¹³ *Ibid* : 36.

²¹⁴ <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/phatique/60166> (Page consultée le 02/10/2021).

²¹⁵ ABIRACHED, Robert (1994). *Op cit* : 180.

2.2.2. *La (non ?) sexuation des personnages et du langage*

Si le niveau linguistique subit un processus d'universalisation en « estompant tout trait idiolectal singularisant »²¹⁶ chez Claire Lejeune, nous observons que les implications théoriques qui en découlent peuvent entraîner une sexuation de deux aspects : le langage et les personnages. Nous exposerons à quel niveau l'écrivaine se place sur le continuum entre sexuation et neutralité.

Symboliquement, l'utilisation de certaines citations associe ces dernières au versant masculin ou féminin, les usages discursifs correspondant à un genre prédéfini. Toutefois, l'autrice tente de contrecarrer cette conception à l'aide d'un vocabulaire riche et développé à propos d'une réflexion autour du respect de la norme syntaxique, bien que certains affirment qu'« aucun locuteur n'est capable de produire un langage sans marques morphologiques »²¹⁷. Elle tente d'amener le héros et l'héroïne vers un registre linguistique commun tendant vers l'homogénéité de la langue littéraire. Comme l'a exprimé Irigaray dans la citation ci-dessus, il n'existe pas de neutralité de la langue, puisque chaque production se rapporte à son énonciateur qui présente inconsciemment des marques morphologiques. Lejeune adapte les discours d'Ariane et de Don Juan afin d'incarner une langue tentant de se rapprocher de cette neutralité morphologique. Cette *koinè*, représentée par l'intellectualisation des faits linguistiques, lie les personnages entre eux par un unique code expressif, annihilant leur sexuation. Si nous supprimions les dénominations présentes devant chaque réplique, il apparaîtrait difficile, voire impossible, de déduire quel personnage la déclame. Les voix théâtrales ne sont plus identifiables, si nous nous basons essentiellement sur des critères linguistiques. Il est dès lors nécessaire de se tourner vers le contenu du discours pour savoir les différencier – ce que nous aborderons plus en profondeur ultérieurement.

L'indifférenciation comme principe d'entente témoigne du recul que prend l'autrice par rapport aux théories féministes en vigueur jusque-là. En effet, la sexuation extrême du discours est un principe fondateur de ces formulations ; l'objectif est alors de choquer son interlocuteur grâce à un discours pleinement positionné dans le côté féminin. Mais l'exploitation de cette pente, qui peut être périlleuse à bien des égards, ne tente pas Claire Lejeune. Elle perçoit cette pratique comme une source de contraintes, aussi bien liées à la liberté d'écriture qu'à l'esthétique littéraire, l'astreignant à se placer dans la lignée des féministes établies et à faire

²¹⁶ SANTOMÉ, Cecilia. *Le théâtre de Claire Lejeune : textes et co(n)textes*. Universidade de Santiago de Compostela, Saint-Jacques-de-Compostelle (2012) : 158.

²¹⁷ IRIGARAY, Luce. *Parler n'est jamais neutre*. Éditions de Minuit (1985) : 321.

entendre une voix qui n'est pas plus originale que la leur. Toute sa *doxa* repose sur ce principe d'homogénéisation du langage, ce qui crée sa singularité au sein du panorama littéraire belge.

De plus, la conciliation idéologique qui s'opère au fil de la pièce tend à neutraliser encore davantage les différences entre les personnages. La progression dialogique fait que le critère du contenu n'est plus pertinent lorsqu'il s'agit d'identifier Ariane ou Don Juan, ne tolérant que la dénomination devant chaque réplique comme unique moyen de distinction. Seul le nom permet l'individualisation : « le Nom propre est en quelque sorte la forme linguistique de la réminiscence »²¹⁸. L'appellation, implantée et implantant dans le passé, semble également ancrer dans l'avenir, ce qui engage nos personnages dans l'Histoire puisqu'ils sont désormais porteurs d'un message particulier, à savoir que leur interaction originale est synonyme d'arrivée de changements, ce qui contre la généralisation. Ainsi, Claire Lejeune s'identifie partiellement à ses protagonistes féminines, en particulier à Ariane, lorsqu'elle les fait sortir de leur position d'individu générique. Elle se fait la porte-parole de

toutes les femmes emmurées vives dans leur silence, comme le furent Antigone, Ariane, Eurydice, comme le furent Lilith, Ève et la Vierge Marie, comme le fut ma mère, comme je le fus moi-même, comme le sont encore les Afghanes, les Algériennes et des multitudes de femmes à travers le monde ! (Lejeune, 2000, p. 13)

L'autrice précise cette pensée, déjà initiée dans *Ariane et Don Juan, ou Le Désastre*, dans *Lui et Elle*, une pièce issue du collectif *Quatuor pour une autre vie* (2004) :

Lui – La domination du phallus n'a pas opprimé que les femmes... Je doute que leur venue à l'écriture suffise à nous libérer !

Elle – Partager le verbe de l'utérus, se nourrir de la chair et du sang de la Mère, communier avec elle, est le plus inexpiable outrage que les humains puissent infliger au pur Esprit du Père. La langue impure de l'origine réveille la mémoire léthargique des corps mystifiés qu'elle irradie. L'humanité jusqu'ici endoctrinée par la foi et les idées, sera conduite par l'acuité retrouvée de nos sens et de nos sentiments. Une autre intelligence du monde est née.²¹⁹

Dans la citation précédente, il s'agit de l'humanité en général. On pourrait penser qu'il existerait une affiliation des hommes et des pères, une affiliation patriarcale et masculine – donc la domination du phallus – contre l'oppression des femmes qui échapperait péniblement à cette domination. Mais Claire Lejeune ne déclare pas cela, puisque, dans cette œuvre, elle affirme clairement que la domination du phallus pèse aussi sur les hommes. Donc l'aliénation pèse tout

²¹⁸ BARTHES, Roland. *Nouveaux essais critiques*. Éditions du Seuil, Paris (1972) : 124.

²¹⁹ LEJEUNE, Claire ; MOREAU, Marcel ; SOJCHER, Jacques ; VANEIGEM, Raoul. *Quatuor pour une autre vie*. Luce Wilquin (2004) : 57.

autant sur les hommes que sur les femmes. La réponse féminine serait séparatrice, mais engloberait également les hommes, afin de libérer l'humanité tout entière et de ne plus opérer de séparation entre les sexes. Dans ce sens, elle semble reprendre l'idée de Milner du « pastout », la question lacanienne du « pastout ». Bousseyroux²²⁰ explique que cette théorie dit que la femme n'est « pastoute » puisqu'elle tente, elle résiste, elle échappe à cette totalité du règne du phallus, notamment via la castration. Les hommes sont du côté du « tout », car ils sont soumis aux règles de la castration, puisqu'un élément est manquant. En effet, pour former un ensemble, il faut qu'il y ait un élément qui soit extérieur. Prenons pour exemple la différence entre le monde et l'univers : l'univers est infini, et donc il n'est pas tout, ou *pastout* ; on ne peut pas avoir « tout » et l'infini, on ne peut avoir que l'un ou l'autre, mais pas les deux. Lacan va situer la femme du côté de l'infini et l'homme du côté du « tout ». Cela démontre que les hommes sont également soumis à la question du phallus. La subtilité de Lejeune résiderait notamment dans ces faits. Elle n'oppose pas simplement le clan des hommes au clan des femmes, ce qui serait la position féministe traditionnelle, mais elle montre bien que le patriarcat pèse sur l'humanité en général, sans distinction de genre. Le mode d'être féminin peut donner un point de résistance, y compris pour les hommes. Les femmes œuvrent donc pour le bien de toute la communauté, aussi bien féminine que masculine. Les hommes auraient dès lors intérêt à rentrer dans une logique féminine, puisque cette dernière les protège, en quelque sorte, agit pour leur bien commun.

La fonction discursive présente dans le développement identitaire féminin, mais aussi masculin, apparaît dès lors constitutive. Construire son être devient synonyme de se dire et s'écrire, afin de se rendre visible aux yeux d'un monde aveuglé par l'être prédéfini que nous étions. Ainsi, l'individualisation semble paradoxalement aller de pair avec l'homogénéisation de la parole chez Claire Lejeune. Puisque la voix féminine était en quelque sorte homogénéisée à cause du patriarcat, celle-ci se présente comme unitaire. En allant dans le sens d'une unification avec la voix masculine, elle pourra se révéler pleinement. La singularité identitaire peut alors poindre le bout de son nez, puisque cette voix auparavant étouffée est entendue grâce à ce stratagème ingénieux.

En somme, Claire Lejeune tente de se placer dans la plus extrême objectivité sur le continuum entre sexualisation des personnages et/ou du langage et neutralité. Son indifférenciation linguistique se dirige vers le désir d'une homogénéisation des genres au niveau de la parole et

²²⁰ BOUSSEYROUX, Michel. « Le pastout : sa logique et sa topologie ». *L'en-je lacanien*, vol. 10, n°1 (2008) : 9-27.

de la perception sexuelle en annihilant les différences expressives. Un langage identique, tourné vers des réflexions universelles, est réservé aussi bien à l'homme qu'à la femme. L'ontologie dépeinte dans leurs pensées chante l'utopie de la fratrie, dénonçant le déclin patriarcal :

JUAN. *Il s'approche d'elle, lui prend la tête entre les mains*

Tu es la première femme que je regarde avec les yeux d'un frère, comme c'est la première fois que je me sens vu par les yeux d'une sœur...

Il la serre tendrement contre lui

Faut-il que les corps se taisent pour que les âmes se mettent à se parler ? À s'écouter ?

(Ariane et Don Juan, ou Le Désastre, p. 63)

3. La reconstruction du féminin à travers la langue et les mythes post-historiques

3.1. La redécouverte des mythes comme articulation de l'argument théâtral

La dialectique et le binarisme du dialogue sont au service de la redéfinition du mythe, chez Claire Lejeune. Traditionnellement, le théâtre comporte une composition triptyque, une division équilibrée consistant en une introduction, un corps et un dénouement, le premier servant de préliminaire à l'installation du cadre général. Un conflit survient ensuite, et trouvera sa solution ou son issue grâce au dialogue, vecteur de l'intensité dramatique. La mise en scène de deux protagonistes de sexes différents repose sur l'équilibre des opposés, un topos littéraire caractéristique du binarisme dialogique. Les structures duelles sont représentatives du théâtre. Le contenu des répliques, mais également des didascalies, joue un rôle fondamental au sein de cette progression dramatique en formant un tout cohésif. Ces différents aspects ayant été abordés et analysés dans les parties antérieures de ce mémoire, leur introspection, agissant dès lors comme un substrat, nous aidera lors de l'observation plus pragmatique de la textualité lejeunienne. Nous tâcherons ainsi d'aborder pertinemment l'esthétique discursive de Claire Lejeune afin de percevoir sa portée poét(h)ique.

Selon le *Petit Robert*²²¹, le mythe est un « récit fabuleux, transmis par la tradition, qui met en scène des êtres incarnant sous une forme symbolique des forces de la nature, des aspects de la condition humaine » au sein duquel interviennent des légendes littéraires, telles que celui de Don Juan. Fondateur de la relation littéraire entre l'homme et sa nature, le mythe est avant tout symbolique. Comme l'a affirmé Pierre Brunel²²², il « raconte une histoire sacrée, il relate un évènement qui a lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des commencements ». Il apparaît dès lors périlleux et ardu de tenter d'opérer une démystification. C'est pourtant à cet effet qu'œuvra Claire Lejeune. Orientant consciemment le libre arbitre de chacun en perpétuant des légendes issues d'une tradition patriarcale, exposant une hiérarchie sociétale prédéfinie, ces mythes semblent priver la population d'une certaine forme de liberté de penser. Ces récits fictionnels, souvent transmis oralement de génération en génération, se sont peu à peu imposés en littérature, au point de devenir des œuvres intouchables sur la condition humaine, une sorte de code de conduite et de valeurs.

²²¹ *Le Petit Robert de la langue française - Édition des 50 ans*. Le Robert (2017) : 1666.

²²² BRUNEL, Pierre. *Dix mythes au féminin*. Librairie d'Amérique et d'Orient, éd. Jean Maisonneuve (1999) : 14.

Néanmoins, ces mythes peuvent être distingués en deux catégories en fonction de leurs motifs et origines : les païens et les chrétiens. Dans le cadre d'*Ariane et Don Juan, ou Le Désastre*, nous nous intéresserons aux deux sortes de récits ; puisque l'un n'allant pas sans l'autre, nous évoquerons les liens existant entre les mythes païens et les légendes chrétiennes. En effet, la *Bible* agissant comme source de tout récit dans notre société occidentale, la tradition hébraïque influence l'écriture de la pièce de Claire Lejeune. Les leçons de vie proférées par cet ouvrage vendu à quelques milliards d'exemplaires fondent la pensée de notre culture. Nous notons dès lors des liens d'interpénétration entre ces deux catégories, tendant vers une osmose de leurs sujets de prédilection respectifs. Les récits fondateurs de l'humanité adhèrent communément à la même philosophie, voire à la même orientation civique. Ils apparaissent ainsi intangibles ; c'est pour cette raison que l'autrice s'attaque directement à la source de cette tradition patriarcale.

3.2. Le mythe comme source d'une tradition patriarcale et d'une inspiration artistique : ses origines et ses enjeux

Le mythe endosse un triple rôle : historique, culturel et social. Sa réception diffère donc drastiquement en fonction de l'époque à laquelle il est transmis, opérant un décalage avec le monde légendaire duquel il est issu. En outre, nous observons une « transition d'un ordre social gouverné par le mythe à un autre et régi par l'idéologie »²²³. Claire Lejeune remarque que, dans la modernité, son sens initial est corrompu par l'évolution des mœurs. En effet, sa signification est devenue progressivement source de clichés et de stéréotypes. Le caractère sacré de ces textes s'est atténué. Ainsi, il semble moins risqué pour l'autrice de se pencher sur la réécriture et la redéfinition des mythes afin de servir ses intérêts et idéaux, puisqu'ils sont désormais considérés comme une littérature fictionnelle à la portée moins intense. D'autres artistes, pas uniquement ceux provenant du domaine littéraire, se sont insérés dans cette brèche, non pas pour reproduire à l'identique, mais pour créer du neuf à partir de l'ancien en s'appropriant et en modernisant un mythe, et en y réinsufflant une dimension symbolique :

Il va de soi que l'intérêt de cette re/création, de cette ré/invention mythologique est complexe. Tout dépend de la manière dont le dramaturge modifie la structure du mythe

²²³ NEPVEU, Pierre. *Mahler et autres matières – poèmes*. Éditions du Noroît, coll. « L'Instant d'après », n°10 (1983) : 92.

traditionnel : il doit introduire des nouveautés, trouver des « décalages », mais faire en sorte que l'histoire reste reconnaissable, et totalement identifiable – complètement universelle.²²⁴

L'exploration des récits mythiques se transforme en une puissante source d'inspiration d'une manière soit positive, soit négative : en une consécration ou en une attaque. Dans l'un et l'autre cas, le désir d'exploitation esthétique est bien présent, même si l'entreprise de revisite négative comporte une dimension de subversion. Claire Lejeune se place au milieu de ces deux catégories, car son accusation reste tout de même teintée d'une grande forme de respect linguistique. Sa démystification passe par une resacralisation. Le dramaturge moderne se doit de recréer une signification à l'existence afin de véhiculer des valeurs qui ne sont pas tombées en désuétude, car « pour ce théâtre, qui veut redevenir instrument privilégié de régénération de l'histoire et du quotidien, la question du mythe devient essentielle »²²⁵. Il doit contrer le sentiment de néant chez son prochain :

Le théâtre mythologique contemporain exprime donc bien une nostalgie de la signification. Et, paradoxalement, ce sont bien les mythes grecs et les modèles latins que Sartre, Anouilh et Camus vont utiliser pour redonner une cohérence sémantique à l'existence.²²⁶

La réflexion est davantage poussée par rapport à sa source dans laquelle elle est presque inexistante. Les héros mythiques sont mus par un désir profond, mais n'analysent pas leurs actes ni leurs conséquences. Ils vivent l'instant présent et se laissent voguer au gré des événements. La modernité cherche au contraire à revenir à l'essentiel afin d'y déceler la pensée cachée derrière chaque acte, la raison de la succession des épisodes. La quête, auparavant extérieure, s'intériorise afin de devenir une quête de soi. Une sorte de régression du temps s'opère lorsqu'une prise de recul est nécessaire ; considérer les éléments dans leur ensemble plutôt que dans une optique d'individualité peut aider à une analyse plus pertinente. En effet, lorsque l'on est trop impliqué dans une situation, le risque de l'aveuglement augmente. Claire Lejeune s'efforce ainsi d'estimer les données dans une vision universalisante en observant les effets à long terme que chaque événement peut engendrer. De cette façon, sa dénonciation de l'origine mythique de la pensée patriarcale semble s'éloigner de la subjectivité pour se diriger vers une objectivité qui renforce son accréditation dans le domaine littéraire.

Néanmoins, une crainte subsiste : celle de l'analogie avec le référent originel. Son caractère inévitable place le remodelage moderne des récits légendaires de Don Juan et

²²⁴ FESSIER, Guy. *Le mythe antique dans le théâtre contemporain. Thèmes et sujets*. Belin Éducation, coll. « Major Bac », Presses universitaires de France (1998) : 23.

²²⁵ BORIE, Monique. *Le fantôme, ou le théâtre qui doute*. Actes Sud, coll. « Le temps du théâtre » (1997) : 12.

²²⁶ FESSIER, Guy (1998). *Op cit* : 99.

d'Ariane dans une situation complexe. En effet, la constatation de l'écart existant entre les mythes originaux et leur réécriture, venant mixer ces deux récits, peut influencer l'entendement du message dramaturgique. Le récepteur peut manquer d'indulgence et juger sévèrement la reprise de l'écrivaine avec des critères tels que l'irrespect, voire, dans les cas les plus extrêmes, la profanation des grandes narrations historiques. Nonobstant ces risques et craintes, Claire Lejeune a réussi à mettre en lumière une façon de penser *sui generis*, qui ne bouleverse pas le spectateur dans sa considération des mythes, tout en s'éloignant du caractère conservateur de la réécriture. En effet, elle est parvenue à affecter la vision du monde et de ses valeurs auprès de son auditoire sans pour autant susciter la révolte de témoins traditionalistes du point de vue littéraire. En outre, n'ayant jamais craint la provocation, elle affiche une langue audacieuse au sein de laquelle les puristes ne se retrouvent pas – comme nous avons pu l'observer précédemment. Son ébranlement ne passe pas à travers un rejet par son prochain, car il permet de se connaître soi-même d'une manière plus approfondie :

Et, pour nous en apprendre plus sur notre être limité, notre identité, ou notre position ontologique dans le monde, [elle a] choisi, comme Michèle Fabien ou Henry Bauchau, un théâtre qui fait revivre les mythes, s'échappe de l'illustration immédiate, s'éloigne de l'accidentel pour convoquer l'essentiel.²²⁷

La constante évocation des mythes chez Claire Lejeune est une caractéristique principale de son écriture. Son objectif est de « réhabiter poétiquement les mythes les plus originels, afin qu'ils aient lieu de s'écrire dans une langue actuelle »²²⁸. L'esthétique et la sémiotique lejeuniennes manifestent une grande productivité, particulièrement en ce qui concerne le développement de l'état fraternel chez des figures légendaires, comme nous l'avons exposé précédemment. La naissance d'une fraternité entre hommes et femmes vient déjouer la légitimation du patriarcat au profit du matriarcat. L'apport intertextuel de l'autrice vient renforcer la résistance féminine face au legs occidental en rappelant la femme à son Histoire. La morale finale est guidée par Ariane, ce qui apporte une solidité non négligeable à l'intellectualisation du sexe opprimé. L'instrumentalisation du mythe à cet effet implique l'activation de références nouvelles et l'actualisation de trames tombées en désuétude en formant la cohabitation des récits anciens avec l'écriture lejeunienne actuelle. La construction

²²⁷ RENARD, Marie-France. *Entre poésie et théâtre : le chemin d'une vie*. Théâtre et société, coll. « Chaire de Poétique », Éditions Lansman (2006) : 76-77.

²²⁸ HERMAN, Jan ; GELDO, Koenraad ; TACK, Lieven. *Lettres ou ne pas lettres : mélanges de littérature française de Belgique offerts à Roland Beyen*. Presses universitaires de Louvain, coll. « Symbolae : Facultatis Litterarum et Philosophiae Lovaniensis », n°14 (2001) : 612.

de l'argument théâtral s'en trouve renforcée, puisqu'on s'attèle désormais à la redéfinition du métarécit :

La reconstruction des méta-narratives masculines historiques constitue un acte de révolte éventuellement conçu pour réintroduire les femmes dans l'Histoire en récupérant leurs mots de l'obscurité et en les réinscrivant dans son histoire à travers un langage qui reflète des valeurs centrées sur la femme.²²⁹

En tirant parti des clichés culturels, l'écrivaine parfait la configuration du personnage en l'amplifiant des dimensions symbolique et analogique. Le squelette des protagonistes est encadré par leurs références légendaires, mais leur âme et leur esprit deviennent un espace personnel de signification. Les fonctions primaires du héros et de l'héroïne, respectivement séduire la gent féminine et aider Thésée, se transforment en des passions plus profondes, et accordent un nouveau sens à leur vie. Leurs motifs originaux sont réécrits afin de leur donner une substance plus proche de l'humanité, comme s'ils n'avaient agi que comme figurants de leurs récits précédents. Claire Lejeune se complaît, par ailleurs, à jouer avec des dérivés du vocable « mythe », ce qui brise d'autant plus ce terme :

ARIANE. Je ne suis ni mythophobe ni mythomane. Briser créativement un mythe, c'est le briser du dedans. S'y lover comme dans un œuf dont il faudra rompre la coque, le terme venu. En ce sens-là, oui, je suis joyeusement mythoclaste ! (*Ariane et Don Juan, ou Le Désastre*, p. 62)

Ainsi, sa subversion des mythes se déroule aussi bien dans la matière que dans les actes ou dans la langue. La pensée des protagonistes, en particulier celle d'Ariane, évolue au point de « créer du nouveau en faisant feu des grands mythes qui structurent l'imaginaire occidental »²³⁰. La légitimation intellectuelle d'Ariane est sans faille, au détriment de l'entendement masculin. Sa succession de réflexions complexes révèle toute l'étendue d'idées autrement étouffées chez l'écrivaine, et, par extension, chez l'héroïne. La portée pédagogique endogène des dires d'Ariane est attestée par la conséquence didactique présente chez Don Juan : ses croyances sont bouleversées et il se rallie à la cause de celle qu'il considère finalement comme sa sœur. L'utopie post-patriarcale n'aurait pas été possible sans la représentation avilissante et primaire du héros masculin :

L'utilisation concertée de certaines figures (Dieu, les dieux païens pétrifiés et, plus tard, le Commandeur, le Minotaure, Don Juan) s'accompagne d'une volonté de les pulvériser, de les expulser enfin, pour que puisse d'élever la voix d'une femme jusque-là muselée. Les représentations, indéfiniment renouvelées, de la Loi, de ses injonctions, de sa fixité, Claire

²²⁹ KOSKI, Raija. *Bibliographie des écritures féminines au Québec*. Traduit de l'anglais *Bibliography of women's writing in Quebec*. Intellect, coll. « International journal of Francophone studies », vol. n°2, Exeter (1999) : 112.

²³⁰ LEJEUNE, Claire. *Ariane et Don Juan, ou Le Désastre*. L'ambedui, Bruxelles (1997) : 34.

Lejeune n'en supporte plus le côté prescriptif et répressif. Dehors despotique et instances punitives explosent littéralement devant ce désir démesuré d'être à soi-même sa propre cause et sa propre fin.²³¹

3.3. L'envergure des mythes païens d'Ariane et de Don Juan et leur relation avec les mythes chrétiens

3.3.1. L'interaction biblique et l'ampleur des récits païens

Les attestations de termes bibliques ou religieux sont notables dans *Ariane et Don Juan*, ou *Le Désastre*, avec la présence de locutions telles qu'« apocalypse », « Antéchrist », « baptême », « Dieu », « Satan », « dernière Cène », « Eucharistie », « gloire du Père », « requiescat in pace », « déluge », ou « fruit de l'arbre de vie ». En se référant de nombreuses fois à la *Bible*, Claire Lejeune semble reléguer la religion à la place de mythe. Tout comme ce dernier, la société judéo-chrétienne est à l'origine de l'exclusion, notamment littéraire, des femmes. Même si la démarche de l'autrice apparaît quelque peu « sacrilège » aux yeux de certains, elle ne vient pas *ex nihilo*. En effet, Lejeune fait montre d'une grande connaissance liturgique et sa réflexion sur les textes sacrés provient d'un long processus d'interrogation. Tout en revendiquant le caractère paternaliste et masculin de la religion, elle opère une inversion provoquant de forts tumultes : le Messie est une femme naissant à l'âge de la mort de son égal masculin et dont l'objectif est d'annoncer un nouveau monde, un Royaume dans lequel réconciliation serait le mot d'ordre.

Bien qu'elle porte une réputation de femme a-théologique, sa pensée se développe dans le sillon d'une conception religieuse, car son désir profond est d'agir en relieuse au sein de la société et de ses divergences :

La vocation du poète et celle du prêtre sont radicalement incompatibles, bien que la fonction de relire leur soit commune. (*Âge poétique, âge politique*, p. 19)

La rhétorique chrétienne impacte les mythes païens, car les deux cultures sont en co-présence. La tradition hébraïque a ainsi une incidence notable sur l'écriture lejeunienne. En utilisant des références chrétiennes dans un contexte profane, elle tourne en dérision, voire ridiculise, la religion afin de mettre en relief sa cruauté. L'effet d'ironie produit autour de l'interaction biblique aide au développement du mélange entre les mythes païens d'Ariane et

²³¹ BAJOMÉE, Danielle ; DOR, Juliette, HENNEAU, Marie-Élisabeth. *Femmes et Livres*. L'Harmattan, coll. « Des idées et des femmes », Paris (2008) : 261.

de Don Juan. Elle dresse le procès des mythes chrétiens à travers la valorisation de ceux d'origine païenne.

Son rapport semble ambivalent en fonction de la catégorie mythique abordée. En effet, Claire Lejeune associe des nuances négatives à ses personnages dans le cas de mythes chrétiens, mais positives concernant les païens. Ariane et Don Juan apparaissent ainsi comme des protagonistes synonymes d'espoir pour le futur, et non de régression ; c'est dans ce but que l'écrivaine a entrepris un processus de laïcisation des sources chrétiennes. Leur situation ne peut que s'améliorer, et le monde dans lequel ils vivent ne peut en ressortir que meilleur. La démystification des histoires bibliques s'opère dans une optique de modernisation référentielle des personnages mythiques et de leur utopie. Ainsi, l'autrice pioche allègrement ses sujets dans diverses sources païennes ; nous sommes ici confrontés à la littérature grecque (Ariane) et à la tradition italo-espagnole (Don Juan). Sa réappropriation de figures profanes confère une dimension symbolique à cette œuvre théâtrale, car elle marque la prédominance de la figure féminine sur le héros. En exaltant la voix et le discours de l'héroïne, Lejeune met en lumière le

double vertige des sommets et des profondeurs inexplorés de la conscience. D'une plongée initiatique de cette auteure grecque moderne dans le tréfonds de son inconscient, d'une rencontre entre elle et quelques mythes féminins de la Grèce antique : Antigone, Eurydice, Ariane, Phèdre, Athéna... (*Le chant du dragon*, p. 19)

Les personnages pratiquent eux-mêmes une réflexion subversive, le paganisme apparaissant dès lors au premier niveau dans la dramaturgie, à travers leur voix. La charge négative autour des figures masculines est proférée par Don Juan lui-même à propos de sa personne ; sa parole s'emplit de stéréotypes à son sujet, au point de devenir une parodie de lui-même. Il avance, sans le vouloir, l'origine misogyne des mythes, qu'il s'agisse du sien ou de celui d'Ariane. Cette dernière aspire à porter le héros loin de son désir non maîtrisé, bestial, afin de l'élever vers la poésie non sexuée. Toutefois, cette ambition recourt à l'analyse de la propre histoire de l'héroïne ; seul son bilan permettra de concilier les figures féminines et masculines. L'éthique fusionnelle prônée par Claire Lejeune vient contrer un patriarcat archaïque ; ce syncrétisme découle du recul que prend Ariane sur le récit de sa vie antérieure. Celle-ci examine les divers labyrinthes qui composent son existence : le physique, à savoir le lieu dans lequel se déroula son destin mythique, et le mental, celui de sa souffrance tortueuse et de sa mémoire inextricable :

JUAN. J'ignore encore tout des circonstances du désastre. Comment une chose si invraisemblable a-t-elle pu vous arriver ?

ARIANE. *Soudainement*... Bien que le procès de l'Histoire ait commencé à s'instruire en moi juste après le meurtre du Minotaure, après la trahison de Thésée. [...] Je survécus à l'abandon en me tissant patiemment autour de cette initiale blessure d'amour –que chacune de mes passions malheureuses rouvrait et réinfectait- une mémoire consciencieuse du labyrinthe. Un jour, la vie m'ordonna de remonter le cours de cette mémoire, de la démailler jusqu'à revenir sur les lieux du crime contre l'amour. Au terme de cette longue filature, sous la trahison de Thésée, je découvrais le nom de son Commanditaire. À l'origine de mon malheur, il y avait l'implacable loi de mon père, le roi Minos. (*Ariane et Don Juan ou Le Désastre*, p. 66)

L'autonomie d'Ariane transparaît dès lors qu'elle réalise son autobiographie ; elle s'écrit et se dit. Elle prend en main son passé, son présent et son avenir, et rejoint le dessein émancipateur de l'écrivaine. Elle devient juge d'elle-même, seule maîtresse de son procès, sans prendre en considération un quelconque jugement extérieur. Elle est son propre miroir ; la société n'intervient pas dans son récit de vie. La formation de son identité nouvelle tient de l'ordre de l'introspection. Ariane évolue peu à peu en l'*alter ego* de Claire Lejeune, au point que cette dernière tend à se confondre avec sa protagoniste. Elle la façonne à son image jusqu'à ce que l'héroïne devienne l'instrument de sa parole face à l'impasse patriarcale ; elle délivre littérairement son message, non sans susciter une certaine jalousie masculine qui dénonce le théâtre poétique d'Ariane :

JUAN. *Soudain déprimé*. Moi, l'homme des plus grandes scènes mondiales, des plus brillants spectacles, j'ignore tout de l'envoûtement qui me retient dans l'oppressante intimité de cette chambre. Silence. Cette situation d'anti-héros m'est si totalement inhabituelle ! (*Ariane et Don Juan ou Le Désastre*, p. 41)

JUAN. *Véhément*. Je suis un homme de théâtre, moi ! Et j'entends bien le rester ! (*Ibid*, p. 42)

ARIANE. D'où la contradiction entre action poétique et action dramatique. [...] Que peut-il arriver lorsque le théâtre fait homme et la Poésie faite femme sont enfermés, malgré eux, dans une situation de huis-clos ? Que l'un tue l'autre... [...] Ou bien qu'ils se fassent un enfant (*Ibid*, p. 49)

Le *topos* du labyrinthe revient incessamment au sein de la production de Claire Lejeune. Ce motif trouve son issue en la parole, cette dernière revêtant un caractère salvateur. La connaissance de l'autre, qu'il soit homme ou femme, relève du miracle païen. La composition théâtrale comprend également un enchâssement, car les prétextes s'entrecroisent au fil de la dramaturgie. L'écrivaine elle-même confère une nature labyrinthique à son cheminement scriptural et elle y accorde une importance notable :

Le fil rouge du récit de la naissance de ma pensée court à travers le dédale noir et blanc de mes livres, souvent à mots couverts, parfois dénudé lorsque s'y produit un court-circuit.

L'infatigable Ariane a conduit Claire à cette charnière occulte de la préhistoire et de l'histoire où gisent les ossements de Lilith, ceux d'Antigone et de la Pythie. (*Le Livre de la mère*, p. 42)

3.3.2. *Le personnage d'Ariane*

Si nous nous référons à la mythologie grecque, Ariane est un personnage féminin traditionnel. Dévouée à son amant, puis délaissée par ce dernier, elle est guidée par l'amour dans chacun de ses actes, ces derniers mus par le désir d'être au service du héros auquel elle est rattachée, ici Thésée. Elle incarne ensuite le portrait de la fileuse, un archétype féminin attesté dans la culture occidentale. Au lieu de filer de la matière, elle va filer *sa* matière, partir à la découverte de soi et tisser son être propre. De plus, le fil qui lui servit à guider Thésée dans le labyrinthe se transforme, au fil de la pièce, en fil conducteur de ses pensées ; il ne seconde plus une tierce personne dans son orientation, mais elle-même dans sa quête de soi. Le fil physique est intériorisé afin de seconder son activité intellectuelle, et ainsi s'émanciper de la tutelle patriarcale :

Il s'agit d'une « filature » de soi, c'est-à-dire qu'Ariane s'arroge une identité et une citoyenneté procréées. C'est le caractère textuel de sa prison qui souligne l'importance de l'écriture dans le travail de destruction qui préparera la voie vers un nouveau monde.²³²

La créativité et la productivité d'Ariane sont infinies dans *Ariane et Don Juan, ou Le Désastre*. Elle déclare l'avènement d'une époque nouvelle, celle d'un âge androgyne au sein duquel hommes et femmes seront égaux. Sa dépêche utopique est transmise initialement par le biais de l'écriture, puis par celle d'un discours éloquent qu'elle déclame à Don Juan. Le support écrit est primordial à l'expression de ses réflexions et revendications. En témoigne le prochain extrait dans lequel le motif du fil est à nouveau exploité :

JUAN. Bonsoir, vous écriviez ?

ARIANE. Ma vie ne tient qu'au fil de l'écriture.

JUAN. *Curieux, il s'approche d'elle.* Une lettre d'amour ?

ARIANE. *Comme se parlant encore à elle-même.* Un dialogue avec moi-même. Interminable...

(*Ariane et Don Juan ou Le Désastre*, p. 22)

²³² BOUWER, Karen. « Avoir lieu : Claire Lejeune et l'utopie », dans *Réécriture des mythes : l'utopie au féminin* (Cauville, Joëlle et Metka Župancic). Amsterdam (1997) : 97.

En associant deux conceptions que l'ère patriarcale n'entreprenait pas de réunir, à savoir l'écriture et la femme, elle s'élève au rang de chantre d'un monde nouveau, de poétesse salvatrice de la cause féminine. L'expression lyrique est privilégiée, car sa nature intime engendre une libération plus personnelle. Lejeune prône l'ataraxie d'Ariane, s'étant libérée du héros grec, qui parvient à dompter les passions humaines. L'amour qu'elle ressent est sublimé, car elle favorise l'affection fraternelle à la charnelle. L'union des corps ne peut pas opérer de réels changements sur la société, mais l'alliance des frères est significative pour l'avenir. Ariane et Don Juan fusionnent en même temps que leurs idéaux concordent. L'héroïne voit son rôle passer de fileuse à passeuse ; elle s'amende en guide de son prochain et offre les ressources symboliques nécessaires à cet effet. Leur conscience n'étant plus entachée par des croyances phallogocratiques, ils trouvent ensemble l'issue de leur labyrinthe mémoriel.

Par quelles étapes faut-il passer pour que « la fratrie », cette valeur absolue pour Antigone, se réalise ? Qu'est-ce qui préparera le retour d'Antigone dans la Cité ? [...] Il faut détruire cette Cité tout en instaurant de nouveaux chantiers, deux entreprises qui s'accompliront simultanément. C'est Ariane qui inaugurera ce travail.²³³

3.3.3. *Le personnage de Don Juan*

L'apparition du personnage de Don Juan dans cette pièce est significative. Mettre en scène un des héros les plus remarquables de la tradition italo-espagnole démontre que Claire Lejeune désire malmener une figure stéréotypée de la conception patriarcale de la relation homme-femme. Néanmoins, au fil des siècles, il

s'est tellement métamorphosé qu'on ne le reconnaît pas toujours immédiatement. Est-il le jeune homme espagnol qui, à l'abri de l'obscurité, monte dans la chambre de la jeune fille noble qu'il est sur le point de trahir ? Est-il ce noble français qui ravit deux filles en même temps ? Ou cet amant italien qui jette son verre par-dessus son épaule après avoir chanté une sauvage et sensuelle aria ? Ou ce beau mais rêveur allemand à la recherche de la femme qu'il posséda une fois dans ses rêves ?²³⁴

Ses visages sont pluriels, mais le point de correspondance entre ses multiples facettes demeure son attraction sur les femmes, ces dernières devenant victimes du charme du héros. Sa manipulation avérée confère à l'autre sexe le statut d'objet. Don Juan les instrumentalise comme servantes de son désir personnel, ne laissant aucune place à l'expression de leur identité.

²³³ *Ibid* : 98.

²³⁴ WEINSTEIN, Leo. *Les Métamorphoses de Don Juan*. Traduit de l'anglais *The Metamorphoses of Don Juan*. Hispanic Review, vol. 29, n°2, Université de Stanford (1959) : 2.

Sa domination s'exerce au-delà de la séduction, car elle opère une répression de l'individualité féminine.

Le panorama littéraire belge de l'après-guerre voit en Don Juan une fructueuse source d'écriture : *Don Juan ou les Amants chimériques* (Michel de Ghelderode, 1928), *Le Burlador* (Suzanne Lilar, 1945) ou *Don Juan* (Charles Bertin, 1947). Un véritable défi incombait donc à Claire Lejeune au moment d'entreprendre une reprise de ce mythe, car l'originalité de sa réécriture devait prévaloir sur les autres afin de se distinguer. Dans cette optique, elle tira profit de ce récit légendaire afin d'obtenir un exemple concret de l'aboutissement des idées phallogocentriques sur la société. Sa singularité réside donc en la confrontation de deux opposés littéraires, le charmeur inconséquent et misogyne et la chanteresse prédisant un avenir que personne ne veut entendre. L'écrivaine tente de combler le fossé présent entre ces deux antagonistes en dépouillant Don Juan de sa masculinité et en tentant de modifier sa nature. Sa crise identitaire culmine au troisième acte, signifiant la réussite de l'entreprise d'Ariane :

JUAN. [...] Ces choses étranges qu'elle m'a révélées, je ne pourrai plus jamais faire comme si je ne les avais pas entendues. Silence. Être atteint en plein cœur par la vérité d'une femme nous ferait-il perdre notre pouvoir ? Est-il possible que le conquérant s'effondre si la statue du Père se brise ? Faut-il comprendre que c'est... notre misogynie qui nous durcit de la tête aux pieds, qui nous fait... bander ? Dans un cri. Ce serait épouvantable ! (*Ariane et Don Juan ou Le Désastre*, p. 71)

Face à la révélation que le conflit de Don Juan est interne, et non externe, le héros se retrouve démuni, perdu. La main d'Ariane vient le sauver de son aveuglement. Ainsi, l'autrice nous prouve que l'inconscience dans laquelle la tradition patriarcale a plongé la société concerne aussi bien l'étouffement des voix féminines que masculines. Juan enlève peu à peu les nombreux masques qui dissimulent sa personnalité derrière un déguisement de séducteur invétéré. Nous sommes ainsi confrontés à différents stades évolutifs du personnage. La stimulation intellectuelle porte finalement ses fruits :

JUAN. *Il se reprend, se redresse.* Si la statue s'est brisée dans votre imaginaire, vous oubliez que dans le mien, elle est toujours debout !

ARIANE. C'est vrai, mais ce qu'il y a de changé, c'est votre rapport à elle. Vous saviez déjà que le colosse de pierre a une main de fer, vous saurez maintenant qu'il a des pieds d'argile. C'est la statue intérieure qui fait le héros ! En vous, elle est irrémédiablement fêlée.

(*Ariane et Don Juan ou Le Désastre*, p. 65)

Lorsque Don Juan parvient à se défaire de tous ces faux-semblants, un homme (à) nu se dresse derrière la façade. L'homme qu'il commence à devenir se révèle lorsqu'Ariane vient à

bout de ces épaisses couches de vernis qui obstruaient son développement identitaire. L'être flamboyant qu'il exhibait revêt la couleur grise, en l'attente de découvrir quelle est sa véritable teinte. La fin demeurant ouverte, la promesse d'un espoir plane dans l'esprit des spectateurs et/ou lecteurs, l'espoir d'un renouvellement de la personnalité de Don Juan et de l'aboutissement de sa quête de soi.

ARIANE. L'homme gris est effectivement resté, non pas mystérieux, mais comme... en suspens dans ma pensée. Impensé, sinon impensable...

JUAN. Qui est-ce ?

ARIANE. Je crois que c'est personne. En personne.

JUAN. Personne en personne ?

ARIANE. L'homme nu. L'homme sans nom. Sans renom. [...] Le temps de se renaturer. Changer l'homme gris en homme vert, cela peut prendre quelques années, ou quelques siècles... [...]

(Ariane et Don Juan ou Le Désastre, p. 87)

Conclusion générale

Comme annoncé en introduction, l'objectif de notre mémoire était de répondre à diverses questions : quelle place est accordée aux femmes dans l'histoire littéraire nationale belge ? Quelles stratégies mettre en œuvre afin de libérer la parole féminine et de rétablir la vérité sur des mythes séculaires reléguant la femme au second plan ? Dans quelle mesure Claire Lejeune et Michèle Fabien ont-elles adopté une démarche singulière afin de contrer une tradition aphoristique ?

Pour répondre à ces nombreuses questions, nous notons que la revisite de mythes séculaires opérée par Claire Lejeune et Michèle Fabien place la femme au centre des préoccupations. Les héroïnes arborent des valeurs et des pensées en accord avec l'époque contemporaine, tout en occupant un espace neutre au niveau scénique. L'abstention de décors engage le spectateur et/ou le lecteur à se focaliser sur un sens plutôt que sur un autre, sur l'audition plutôt que sur la vue. Les autrices remplissent ainsi leur contrat, car elles respectent leur engagement envers la libération de la parole et l'expression émancipée. La remise en cause de la *doxa* permet de renverser les idées reçues sur les femmes, des conceptions transmises au fil des siècles par les traditions. Grâce à un enrichissement de la matière mythique, la parole féminine est valorisée, et en découlent diverses réinterprétations. Désormais écoutées, « leurs opinions pénètrent dans l'espace public »²³⁵. Puisqu'elles sont placées sur le devant de la scène, leur discours n'est plus annulé par des voix masculines, et les héroïnes parviennent à transformer le sujet d'énonciation de leur histoire. Nos perspectives traditionnelles s'en trouvent bouleversées, et témoignent d'une évolution de nos mentalités concernant la condition actuelle de la femme. Grâce à un théâtre de mots, et non d'images, les autrices étudiées sont ainsi parvenues à restituer « une voix à des personnages féminins occultés par une tradition patriarcale à première vue inébranlable »²³⁶.

Dès lors, Claire Lejeune apporte une contribution non négligeable au champ littéraire belge, en particulier dans sa participation au féminisme francophone. Elle envisage son œuvre en songeant à sa perspective sociale. Dans cette optique, elle explore le théâtre des femmes, composant une infime branche du champ littéraire. Elle emprunte des mythes et d'autres figures

²³⁵ LEONTARIDOU, Dora. *Réécriture des mythes par Michèle Fabien : la valorisation de l'élément féminin*, dans *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. 94, n°3 (2016) : 751.

²³⁶ NINANNE, Dominique. *Enjeux de la parole théâtrale dans la réécriture de Cassandra de Christa Wolf par Michèle Fabien*, dans DE BONIS, Benedetta ; FUNARI, Fernando. « Réécriture, traduction et adaptation dans le théâtre belge de langue française ». *Revue des littératures et cultures d'expression française, Interfrancophonies*, n°10 (2019) : 114.

faisant l'objet de stéréotypes, tels que, respectivement, Ariane et Don Juan, et procède à un brassage des genres – comme nous l'avons évoqué, son œuvre théâtrale est teintée de poésie. L'usage de nombreuses figures de style, telles que la métaphore, lui permet de créer une sorte de symbolisme discursif qui l'entraîne vers un engagement littéraire. La sobriété et la neutralité des décors font écho à l'absence de mouvance de ses personnages, renforçant l'attention des spectateurs sur les paroles des deux héros. L'écrivaine nous conforte dans une position d'écoute propice à développer des réflexions nouvelles. Nos pensées sont influencées par le discours plein de bon sens d'Ariane et par ses nombreuses stratégies discursives, nous poussant à lui conférer de la légitimité. De plus, grâce à son travail d'actualisation des récits antiques, elle modernise le regard que l'homme porte sur la femme. Son renouvellement remet en question la « prééminence du regard masculin objectivant la femme »²³⁷, un regard hérité du patriarcat occidental. Elle évoque tour à tour divers aspects en rapport avec la tradition aphoristique, tels que le silence féminin ou la hiérarchie des genres – entretenant un rapport de force. Lejeune augmente le capital symbolique des femmes en parvenant, à l'issue de sa pièce, à rallier à la cause d'Ariane – mais aussi la sienne par extension – une figure représentative de l'homme sexiste, à savoir Don Juan. Cette adhésion et ce changement de mentalité chez ce personnage correspondent à une première victoire sur la littérature pour l'autrice. Elle fonde ses espoirs en une société post-patriarcale. Pour ce faire, sa stratégie principale fut celle de « parler comme un homme ». Puisque la subjectivité féminine ne mène à aucune prise en considération, puisque le domaine féministe est victime d'un aveuglement, la masculine le pourra. Et c'est ce qu'elle démontre avec le cas de Don Juan. Son avis concernant la situation de la femme dans les mythes commence à être biaisé dès lors qu'Ariane s'exprime avec les mots d'une personne du même sexe que son interlocuteur. Ainsi, Lejeune nous donne une clé de sortie afin de se diriger vers un monde nouveau.

Michèle Fabien, quant à elle, a déployé une incroyable variété dans son œuvre. Chaque aspect revêt un caractère paradoxal, en particulier les personnages qui agissent tout autant comme des antagonistes que comme des alliés. Son projet de ne pas réhabiliter Cassandre fut mené à bien : cette prophétesse, dépeinte comme une perdante dans le mythe de référence, se transforme en une héroïne, porteuse de la voix féminine libre de tout carcan. En s'inscrivant dans la lignée de la démystification instiguée par Wolf, elle opère un détournement de la matière tragique antique. Le rôle joué par la parole participe à cet effort, puisque le travail de Fabien se

²³⁷ SANTOMÉ, Cecilia. *Le théâtre de Claire Lejeune : textes et co(n)textes*. Universidade de Santiago de Compostela, Saint-Jacques-de-Compostelle (2012) : 331.

concentre sur la tension entre silence et expression. La signification intime des mots permet de créer un discours lucide, là où tout échange verbal était jadis proscrit. Porter le roman de Wolf au théâtre était, pour l'autrice, l'occasion de matérialiser cette parole à travers le mouvement qu'elle peut engendrer – un mouvement aussi bien auditif que réflexif – puisque le spectateur doit demeurer des plus attentifs à ce qu'il entend sans succomber au risque de se perdre dans les méandres de ses pensées. La pièce de Fabien requiert une concentration constante. En outre, nous avons démontré que le chœur de femmes ne faisait pas seulement écho aux paroles de Cassandre. Aucun personnage n'est secondaire, toutes – puisqu'il s'agit uniquement de femmes – sont placées sur le même plan comme des égaux. Leurs réflexions entrent en résonnance les unes avec les autres, et créent une véritable conversation génératrice d'un pouvoir de diction. Cassandre et ses compagnes expérimentent ce creux temporel, en dehors de l'histoire, les libérant du joug d'une tradition occidentale teintée de patriarcat, afin de s'éprouver elles-mêmes, d'acquérir une connaissance de soi, grâce à leurs sens. Elles écoutent, observent, réfléchissent, s'expriment et finissent par savoir. Elles découvrent que l'union fait la force, et que seule la collectivité peut venir à bout de cette situation. Cette prise de conscience est suivie d'une ouverture de la part de l'autrice, cette dernière nous laissant entendre que la mort vient cueillir les personnages. Mais cette disparition pourrait être le symbole de la perte de leur ancienne identité au profit de la création d'une tout autre à venir. Nous laissons à chacun la liberté d'en décider...

Au terme de ce mémoire, nous remarquons qu'une étude comparée entre les œuvres choisies et d'autres plus actuelles aurait été profitable au sujet. Or, le cadre du travail ne nous permettait pas une analyse plus étendue, et cela se serait répercuté sur sa qualité. Néanmoins, nous pensons que cette ouverture pourrait être une piste d'approfondissement. Cette voie sera sans doute empruntée par la suite, car sa matière est inépuisable et une source d'inspiration dans l'exploration d'une littérature féminine belge.

Bibliographie

ŒUVRES LITTÉRAIRES

Corpus d'étude :

FABIEN, Michèle. *Jocaste, Déjanire, Cassandre*. Didascalies, éd. du Cerisier, Cuesmes (1995).

LEJEUNE, Claire. *Ariane et Don Juan, ou Le Désastre*. L'ambedui, Bruxelles (1997).

SOURCES CONCERNANT LA LITTÉRATURE BELGE

BARBEY D'AUREVILLY, Jules. *Les Bas-Bleus*, dans *Œuvre critique, II. Les Œuvres et les Hommes*. Première série, vol. 2, Les Belles Lettres, Paris (2006) : 29.

BAKHTINE, Mikhaïl. *Problème de la poétique de Dostoïevski*. Seuil, Paris (1929).

BERKOWITZ GROSS, Janice. *A Telling Side of Narration : Direct Discourse and French Women Writers*. *The French Review*, vol. 66, n°3 (1993) : 401-411. (Traduction personnelle).

BERTRAND, Jean-Pierre ; VRYDAGHS, David. *Histoire de la littérature belge francophone : 1830-2000*. Fayard, Paris (2003).

BIOT, Paul. « Le théâtre d'intervention dans le théâtre-action en Belgique », dans *Études théâtrales : le théâtre d'intervention aujourd'hui*, suivi de *Hommage à Philippe Ivernel*, sous la direction de Biot, Ingberg et Wibo, Centre d'études théâtrales, Louvain (2000) : 27.

BOURDIEU, Pierre. « Le champ littéraire ». *Actes de la recherche en Sciences Sociales*, n° 89 (1991) : 32.

BOURDIEU, Pierre. « Stratégies de reproduction et modes de domination ». *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n°105 (1994) : 12.

BRES, Jacques. « Dialogisme, éléments pour l'analyse ». *Recherches en didactique des langues et des cultures* (2017) : 3. In [<https://journals.openedition.org/rdlc/1842>] (Page consultée le 28/01/2022).

BROGNIEZ, Laurence ; GEMIS, Vanessa. « Écrivain(e)s ». *Textyles*, n°42, Revue des lettres belges de langue française (2012).

- CALLU, Agnès. *Le Mai 68 des historiens*. Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Histoire et civilisations » (2018) : page 102. Cf. Corpus audiovisuel « 1968 et les historiens » (A. Callu dir.). Entretien de Jacques Dupâquier avec Jean-François Moufflet (3 avril 2006).
- CIXOUS, Hélène. « Le lieu du Crime, le lieu du Pardon », dans *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves, et quelques écrits sur le théâtre*. Théâtre du Soleil, Paris (1987) : 253.
- DAVIS, Tracy. « Questions pour une méthodologie féministe dans l'histoire du théâtre ». *Horizons/Théâtre* (2017) : 2.
- DENIS, Benoît ; KLINKENBERG, Jean-Marie. *La littérature belge : précis d'histoire sociale*. Espace Nord, Communauté française de Belgique, Bruxelles (2005).
- DIRKX, Paul. *Les « Amis belges »*. Presses littéraires et franco-universalisme, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences » (2006).
- DUVIGNAUD, Jean. *Sociologie du théâtre*. Presses universitaires de France, coll. « Quadrige » (1999) : page ???
- GUBIN, Éliane ; JACQUES, Catherine ; PIETTE, Valérie ; PUISSANT, Jean. *Dictionnaire des femmes belges. XIX^e et XX^e siècles*. Éditions Racine, Bruxelles (2006).
- KLINKENBERG, Jean-Marie. « La production littéraire en Belgique francophone : esquisse d'une sociologie historique ». *Littérature*, n°44 (décembre 1981).
- LAHOUSTE, Corentin. « Littérature belge de langue française » [notes prises dans le cours LROMB313]. Université de Namur (2019).
- LAROCHE, Denis. « Montée de la francophonie belge ». *Art Presse*, n°26 (mars 1979) : 17.
- NAUDIER, Delphine. *La Cause littéraire des femmes. Modes d'accès et de consécration des femmes dans le champ littéraire*. Thèse de doctorat en sociologie, sous la direction de Rose-Marie Lagrave, EHESS, Paris (2000) : 377.
- NAUDIER, Delphine. « L'écriture-femme : enjeu esthétique, enjeu entre générations, enjeu de femmes ». *Le texte et le contexte. Analyses du champ littéraire français (XIX^e et XX^e siècle)*, Paris (2002) : 63.
- MICHAUX, Marianne. « Femmes de lettres belges 1850-1880. Dette idéologique, ruse symbolique ». *Sextant*, n°16, *Femmes en lettres* (1996) : 33.
- PERROT, Philippe. *Le travail des apparences ou les transformations du corps féminin (XVIII^e-XIX^e siècle)*. Le Seuil, Paris (1984) : 78.

QUAGHEBEUR, Marc. *Histoire, forme et sens en littérature. La Belgique francophone*. Tome 1: *L'engendrement (1815-1914)*. PIE Peter Lang, coll. « Documents pour l'Histoire des Francophonies » (2015).

QUAGHEBEUR, Marc. « Maria Van Rysselberghe et Suzanne Lilar : deux façons d'indiquer et de voiler le nom de l'auteur », dans *L'écrivain masqué* (CHIKHI, Beïda). Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris (2008) : 161.

RENOUPREZ, Martine ; TORRE, Estrella (de la). *L'autobiographie dans l'espace francophone. Tome I : La Belgique*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, Cádiz (2003) : 483.

ROHOU, Jean. *L'histoire littéraire. Objets et méthodes*. Nathan, vol. 128, n°105, Paris (1996) : 84.

SAVOIE, Chantal. *Histoire littéraire des femmes. Cas et enjeux*. Éditions Nota bene, Québec (2010) : 24.

TOURNAY, Virginie. *Sociologie des institutions*. PUF, coll. « Que sais-je ? » (2011) : 3.

VAN DEN DUNGEN, Pierre. « Un milieu des femmes de lettres francophones au tournant du siècle », dans *Femmes artistes* (GUBIN, Éliane). *Sextant*, n°11, Groupe interdisciplinaire d'Études sur les femmes de l'Université libre de Bruxelles, Bruxelles (1999) : 135.

VIENNOT, Éliane. *Les Modifications de la société française sous l'impact du féminisme depuis 1968*. The French Review, vol. 61, n°2 (1987) : 261.

Ressources électroniques :

https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/événements_de_mai_1968/131140 (Page consultée le 27/01/2022).

<http://www.peripheries.net/article200.html> (Page consultée le 27/01/2022).

<https://adlc.hypotheses.org/files/2015/09/Introduction.pdf> (Page consultée le 28/01/2022).

<https://cdn.reseau-canope.fr/archivage/valid/N-8665-12623.pdf> (Page consultée le 28/01/2022).

<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1788208665;> (Page consultée le 02/12/2021).

<https://www.lalanguefrancaise.com/orthographe/auteure-ou-autrice> (Page consultée le 13/05/2022).

SOURCES CONCERNANT MICHÈLE FABIEN ET L'ANALYSE DE CASSANDRE

BEEBEE, Thomas ; WEBER, Beverly M. « A Literature of Theory : Christa Wolf's Cassandra Lectures as Feminist Anti-Poetics ». *The German Quarterly*, vol. 74, n°3 (2001) : 259-279.

BURKERT, Walter. *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*. Sather Classical Lectures, University of California, Berkeley (1979) : 23.

CASTADOT, Élisabeth. *Michèle Fabien*, dans BLANCHAUD, Corinne. *Dictionnaire des écrivains francophones classiques Belgique, Canada, Québec, Luxembourg, Suisse romande*. Honoré Champion, Paris (2013) : 193-194.

CASTORIADIS, Cornelius. *Ce qui fait la Grèce, t. 1, d'Homère à Héraclite*. Seuil, Paris (2004) : 164.

CROMMELYNCK, Fernand ; FABIEN, Michèle ; EMOND, Paul. *Tripes d'or*. Espace Nord, Labor, Bruxelles (1983).

EISSEN, Ariane. « La parole impuissante : Cassandra ou un défi pour l'écriture théâtrale ». Dans le cadre du colloque « Figures mythiques féminines à l'époque contemporaine. Réinvestissements, reconfigurations, décentrement », tenu à l'Université François Rabelais, Tours (17 mars 2017). Texte consultable sur https://www.fabula.org/actualites/colloque-international-figures-mythiques-feminines-l-epoque-contemporaine-reinvestissements_78491.php (Page consultée le 19/05/2022).

EISSEN, Ariane. « Le recours au mythe chez Christa Wolf », dans DEGOTT, Bertrand ; NOBEL, Pierre. *Images du mythe, images du moi : mélanges offerts à Marie Miguët-Ollagier*. Presses Universitaires Franc-Comtoises, Paris (2002) : 257.

ELIADE, Mircea. *Aspects du mythe*. Gallimard, Paris (1995) : 183.

FABIEN, Michèle. *Notre Sade*. Didascalies, Bruxelles (1985).

FEHERVAR, Helen. « Christa Wolf's Prose : A Landscape of Masks ». *New German Critique*, n°27, coll. « Women Writers and Critics » (1982) : 57-87.

FINLEY, Moses. *Le Monde d'Ulysse*. Traduit de l'anglais par Claude Vernant-Blanc et Monique Alexandre. La Découverte, Paris (1986) : 26.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Seuil, Paris (1982) : 321-396.

GOULD, John. « Law, Custom and Myth: Aspects of the Social Position of Women in Classical Athens ». *The Journal of Hellenic Studies*, n°100 (1980) : 38-59.

KIRK, Geoffrey Stephen. *The Nature of Greek Myths*. Harmondsworth, Penguin, coll. « Pelican book » (1974) : 28-29.

LALANDE, Françoise ; FABIEN, Michèle ; RENARD, Marie-France. *Le gardien d'Abalones*. Espace Nord, Labor, Bruxelles (1994).

LÉONARD-ROQUES, Véronique. « Essai d'approche sociopoétique de la figure de Cassandre ». *Sociopoétique*, coll. « Mythes, contes et sociopoétique », n° 1 (2016).

LEONTARIDOU, Dora. *Réécriture des mythes par Michèle Fabien : la valorisation de l'élément féminin*, dans *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. 94, n°3 (2016).

LEONTARIDOU, Dora. « Silences, métamorphoses de la parole et transcendance dans le discours féminin ». *Loxias*, 32 (mis en ligne le 04 mars 2011). In [<http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6628>] (Page consultée le 24/12/2021).

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Anthropologie Structurale*. Plon, Paris (1958) : 249.

LORAUX, Nicole. *La Voix endeuillée : Essai sur la tragédie grecque*. Gallimard, Paris (1999).

LOUVET, Jean. *La violence du théâtre*, dans *Alternatives théâtrales, Une scène à refaire*, n° 31-32 (mai 1988) : 29.

LYCOPHRON. *Cassandre*. Version éditée, traduite et annotée par F. D. Deheque, A. Durand, Paris (1853).

Michèle Fabien. *Alternatives théâtrales*, n°63, Bruxelles (1999).

NINANNE, Dominique. *L'éclosion d'une parole de théâtre : l'œuvre de Michèle Fabien des origines à 1985*. Documents pour l'histoire des francophonies n°39, Peter Lang, Bruxelles (2014).

NINANNE, Dominique. *Enjeux de la parole théâtrale dans la réécriture de Cassandre de Christa Wolf par Michèle Fabien*, dans DE BONIS, Benedetta ; FUNARI, Fernando. « Réécriture, traduction et adaptation dans le théâtre belge de langue française ». *Revue des littératures et cultures d'expression française, Interfrancophonies*, n°10 (2019).

PERROT, Michelle. *Les Femmes ou les silences de l'Histoire*. Flammarion, coll. « Champs », Paris (1998).

PROUVOST, Christelle. « Entendre Cassandra, Christa Wolf donne la parole à la prophétesse oubliée et l'Ensemble Théâtral Mobile lui donne vie ». *Le Soir* (mercredi 1^{er} février 1995). In [https://www.lesoir.be/art/m/entendre-cassandra-christa-wolf-donne-la-parole-a-la-pr_t-19950201-Z092FE.html] (Page consultée le 22/12/2021).

QUAGHEBEUR, Marc. « À l'heure de la belgitude, Jocaste parle : l'invention de Michèle Fabien ». *Vives lettres*, n°10 (2000) : 55-92.

QUAGHEBEUR, Marc. *Bibliographie de Michèle Fabien*, dans *Alternatives théâtrales, Michèle Fabien*, n°63 (décembre 1999) [numéro d'hommage : entretiens, témoignages et des articles de M.-F. Renard, D. Bajomée, M. Quaghebeur] : 53.

QUAGHEBEUR, Marc. « Des vides avec des mots, le théâtre de Michèle Fabien ». *Les Lettres belges au présent : actes du congrès des romanistes allemands*, Peter Lang, Université d'Osnabrück, Frankfurt (2001) : 263-280.

SOPHOCLE. *Ajax*, dans *Tragédies, t. II, Ajax, Œdipe Roi, Electre*. Texte établi par Alphonse Dain et traduit par Paul Mazon, (8^e tirage revu et corrigé par J. Irigoin, 1994), 12^e tirage, Les Belles Lettres, Paris (2009) : v. 496.

TRIPHODORE. *La Prise d'Ilion*. Texte établi et traduit par Bernard Gerlaud, Les Belles Lettres, Paris (1982) : v. 420-440.

VAN OUDENHOVE, Anne-Claire ; MICHAUX, Ginette. « *Jocaste* de Michèle Fabien : une figure de l'entre-deux ». Université Catholique de Louvain, Louvain-La-Neuve (2003).

VERNANT, Jean-Pierre. *Mythe et pensée chez les Grecs*. La Découverte, Paris (1988) : 366.

WOLF, Christa. *Cassandra. Les prémisses et le récit*. Traduit de l'allemand par Alain Lance et Renate Lance-Otterbein, Stock, Paris (1983).

WOLF, Christa. « Réflexions sur le point aveugle ». *Lire, écrire, vivre [Lesen, schreiben, 2005]*, traduction Alain Lance et Renate Lance-Otterbein, Christian Bourgois Éditeur, Paris (2015) : 152.

Ressources électroniques :

https://www.fabula.org/atelier.php?Les_relations_transtextuelles_selon_G%2E_Genette (Page consultée le 23/12/2021).

SOURCES CONCERNANT CLAIRE LEJEUNE ET L'ANALYSE D'ARIANE ET DON JUAN, OU LE DÉSASTRE

ABIRACHED, Robert. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Gallimard, Paris (1994) : 218.

Autour de Claire Lejeune. Courrier du Centre international d'études poétiques, Bibliothèque royale, Centre d'études poétiques, Bruxelles (1980).

BAJOMÉE, Danielle ; DE DECKER, Jacques ; POUPART, René ; LEJEUNE, Claire. *L'inattendue : genèse de la création dans les essais de Claire Lejeune*. Cahiers internationaux de symbolisme, Ciéphum, Mons (2006).

BOUSSEYROUX, Michel. « Le pastout : sa logique et sa topologie ». *L'en-je lacanien*, vol. 10, n°1 (2008) : 9-27.

BOUWER, Karen. « Avoir lieu : Claire Lejeune et l'utopie », dans *Réécriture des mythes : l'utopie au féminin* (Cauville, Joëlle et Metka Župancic). Amsterdam (1997).

BRUNEL, Pierre. *Dix mythes au féminin*. Librairie d'Amérique et d'Orient, éd. Jean Maisonneuve (1999) : 14.

DE WANDELER, Cécile. *La reconstruction du féminin chez Claire Lejeune : langue-mère et mythes post-historiques*. *Textyles*, n°25 (2004) : 85-93.

GREEN, Mary Jean. *Structures of liberation : female experience and autobiographical form in Québec*. Yale French studies, n°65, Québec (1983) : 193. (Traduction personnelle)

LABRECQUE, Marie-Pier ; MACKAY, Mylène ; PAYETTE, Thomas. *Pourquoi les femmes n'ont-elles pas leur place au théâtre ?*. *Jeu*, n°156 (2015) : 36–40.

LEJEUNE, Claire. *Âge poétique, âge politique : essai*. Ed. de l'Hexagone, Montréal (1987).

LEJEUNE, Claire. *Le chant du dragon*. Théâtre à l'affiche, Lansman, Carnières-Morlanwelz (2000).

LEJEUNE, Claire. *Le livre de la mère*. Luce Wilquin, Avin (1998).

- LEJEUNE, Claire. *Le livre de la sœur : essai*. Labor, Bruxelles (1993).
- LEJEUNE, Claire ; DIERKENS, Jean ; DE DECKER, Jacques. *L'imaginaire amoureux*. Cahiers internationaux de symbolisme, Ciéphum, Mons (1989).
- LEJEUNE, Claire. *De l'inquiétante étrangeté à l'étrangeté légitime*. Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, Bruxelles (2008).
- LEJEUNE, Claire ; MOREAU, Marcel ; SOJCHER, Jacques ; VANEIGEM, Raoul. *Quatuor pour une autre vie*. Luce Wilquin (2004) : 57.
- Le Petit Robert de la langue française - Édition des 50 ans*. Le Robert (2017).
- MILNER, Jean-Claude. *L'amour de la langue*. Verdier, coll. « Poche » (2009).
- PAQUIN, Jacques. « Pensée et expression poétique dans les essais de Claire Lejeune ». *Études littéraires*, vol. 28, n°1 (1995) : 93-102.
- POUMON, Émile. *Poètes montois d'aujourd'hui : Charles Bertin, Pierre Coran, Joseph Ducarme, Gaston Lebrun, Claire Lejeune, Michel Mouligneau, Remo Tito Pozzetti, Anny Ticx-Lassoie, René Verbomm*. Cercle royal montois de Bruxelles, Bruxelles (1979).
- Pour une origyne à venir : Engagements auprès de Claire Lejeune*. Cahiers internationaux de symbolisme n°119-121, Ciéphum, Mons (2008).
- QUAGHEBEUR, Marc. « Claire Lejeune ou la mort à l'œuvre ». *Courrier du centre international d'études poétiques*, n°135-136, Bruxelles (1980) : 11-23.
- QUAGHEBEUR, Marc. « Belgique : un pays d'irréguliers du langage ». Dans *L'Identité culturelle : dans les littératures de langue française : actes du colloque de Pecs 24-28 avril 1989*, Pecs, Paris (1989) : 53-64.
- RENOUPREZ, Martine ; LEJEUNE, Claire. *Claire Lejeune : la poésie est en avant*. L'œuvre en lumière, Luce Wilquin, Avin (2005).
- RIMBAUD, Arthur. « Lettre à Paul Demeny, 15 mars 1871 », dans *Arthur Rimbaud, Œuvre-vie*. Arléa, Paris (1991) : 190-191.
- SANTOMÉ, Cecilia. *Le théâtre de Claire Lejeune : textes et co(n)textes*. Universidade de Santiago de Compostela, Saint-Jacques-de-Compostelle (2012).
- SOJCHER, Jacques. *La Belgique malgré tout*. « Revue de l'Université de Bruxelles », Éd. de l'Université Libre de Bruxelles (1980).

VANEIGEM, Raoul ; MOREAU, Marcel ; LEJEUNE, Claire ; SOJCHER, Jacques. *Quatuor pour une autre vie : essai*. Luce Wilquin, Avin (2004).

VOISIN, Marcel. « Pensée et poésie. Entretien avec Claire Lejeune ». *Études littéraires*, vol. 21, n°2 (1988) : 105-120.

WEINSTEIN, Leo. *Les Métamorphoses de Don Juan*. Traduit de l'anglais *The Metamorphoses of Don Juan*. Hispanic Review, vol. 29, n°2, Université de Stanford (1959) : 2.

WILLEAUME, Marie ; PIRET, Pierre. « De l'échec de se dire à l'utopie "po-éthique" : analyse de l'œuvre de Claire Lejeune ». Université Catholique de Louvain, Louvain-La-Neuve (2016).

Ressources électroniques :

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/cogito/16986> (Page consultée le 18/04/2022).

<https://www.encyclopedie.fr/definition/Diastratie> (Page consultée le 20/05/2022).

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN
Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | www.uclouvain.be/fial