

Des origines du théâtre de Michèle Fabien

Dalia Álvarez Molina

Universidad de Oviedo

dalia@uniovi.es



Fruit d'une thèse doctorale européenne soutenue à l'Université d'Oviedo en octobre 2010, le livre de Madame Dominique Ninanne, publié chez Peter Lang dans la collection dirigée par Marc Quaghebeur « Documents pour l'Histoire des Francophonies / Europe » avec l'aide des « Archives & Musée de la Littérature » et grâce au soutien de la Fédération Wallonie – Bruxelles, vise à obtenir plus d'une des prémices de la prestigieuse maison d'édition : « mettre à la disposition des chercheurs et du public des textes oubliés ou inédits » et permettre la « reconnaissance des littératures francophones dans les dernières décennies du XX^e siècle ».

En effet, Michèle Fabien (1945-1999), de son vrai nom Michèle Gérard ou Michèle Piemme, écrivain de théâtre,

dramaturge, professeur universitaire, adaptatrice et traductrice, auteur de nombreuses rédactions, préfaces, publications dans les revues de l'avant-garde théâtrale belge, et intellectuelle reconnue par ses pairs, peut être qualifiée de voix essentielle du théâtre belge du dernier quart du XX^e siècle. Cependant, seule sa pièce *Jocaste* a retrouvé les

* Au sujet de l'ouvrage de Dominique Ninanne, *L'éclosion d'une parole de théâtre. L'œuvre de Michèle Fabien, des origines à 1985* (Bruxelles, Peter Lang, série « Documents pour l'Histoire des Francophonies / Europe », n° 39, 2014, 518 p. ISBN : 978-2-87574-211-7).

planches depuis la mort de sa créatrice et aucune étude globale de son œuvre n'avait paru jusqu'à présent. Le livre de Madame Ninanne vient heureusement combler cette lacune, se joignant ainsi aux nombreuses études publiées régulièrement par le professeur Quaghebeur, et à la mise en place par la fille de l'auteur d'un site Internet qui lui est consacré.

Le propos principal de Madame Ninanne est celui de « circonscrire au plus près l'éveil à l'écriture de Michèle Fabien », c'est-à-dire, de percer les raisons d'une production littéraire. Et dans cette recherche, dans ce questionnement sur le « pourquoi écrire ? » apparaît, comme de raison, le contexte historique, social et littéraire de l'époque intimement mêlé à la vie personnelle et artistique de l'auteur. Nous sommes conviés à découvrir les raisons qui ont présidé au choix des formes utilisées, à l'étude du bagage intellectuel de l'auteur pour arriver à cerner la profonde cohérence d'une œuvre et d'une trajectoire littéraire. Pour ce faire, Dominique Ninanne a eu recours à la lecture de documents et de tapuscrits de l'auteur, souvent confiés par des proches (un témoignage de la confiance qui lui a été démontrée), et à des entrevues avec ceux et celles qui, de près ou de loin, ont connu Michèle Fabien. Cette recherche minutieuse et inédite de Madame Ninanne nous dévoile tout l'intérêt que doit susciter ce livre. Tout concourt à comprendre et admirer l'ambition et la qualité du volume que nous commentons ici.

La structure du livre de Dominique Ninanne suit chronologiquement les aléas de l'évolution littéraire de Michèle Fabien de ses débuts, ancrés dans le mouvement de rénovation théâtrale du *Jeune Théâtre* de la fin des années soixante, jusqu'à 1985, date à laquelle l'auteur belge considère comme épuisées les possibilités d'innovation théâtrale, en passant par le mouvement de la « belgitude ». Le rapport de Fabien à l'Histoire avec un « H » majuscule est d'ailleurs intimement lié à la réflexion sur le rôle de la Belgique dans le monde et sur son importance dans le domaine de la littérature francophone. Politique, Histoire, Société, Théâtre, Belgique, les opprimés, les femmes, les exilés... rien n'échappe à la recherche patiente de Dominique Ninanne, depuis les premiers textes de l'auteur dans des revues théâtrales, jusqu'à ses œuvres personnelles les plus célèbres, sans oublier toutes les adaptations, créations et mises en scène d'écrivains divers.

Des deux premiers chapitres émerge la toile de fond où se sont inscrits les premiers pas de la carrière intellectuelle et théâtrale de Michèle Fabien. D'abord, nous est ainsi présenté un résumé des politiques institutionnelles menées par le gouvernement belge concernant l'activité théâtrale depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale jusqu'à l'éclosion des nouvelles tendances littéraires, qui réclament une politique de subventions différente. Michèle Fabien est un des membres majeurs avec Marc Liebens, Jean-Marie Piemme, entre autres, de cette génération de rénovateurs qui préconisent, face à un théâtre néo-classique éloigné des innovations qui sont en train de se produire ailleurs, un théâtre nouveau, dans lequel le texte n'est plus le seul

élément devant être mis en avant puisque tout y fait sens: les gestes, le décor, les accessoires, la lumière, etc. Un théâtre d'expérimentation, donc, un théâtre de « signes » où le spectateur est le principal responsable de la signification. Si le spectacle théâtral doit changer, l'attitude du public doit elle aussi être profondément transformée pour aboutir à ce que Dominique Ninanne qualifie, en suivant Michèle Fabien, de « lecture productive ».

Ensuite, dans le deuxième chapitre du livre, Dominique Ninanne parcourt les années soixante-dix pour mettre en regard la formation brechtienne de Michèle Fabien; son intérêt pour l'œuvre de Michel de Ghelderode (à qui elle a consacré sa thèse) et, surtout, de Jean Genet; et sa pratique théâtrale, aux côtés du metteur en scène de l'Ensemble Théâtral Mobile, Marc Liebens, d'analyse dramaturgique de textes de Marivaux, Ibsen, Balzac ou Jean Louvet. L'analyse précise, qu'appuient de nombreux exemples, proposée par Madame Ninanne du travail de réflexion dramaturgique de Michèle Fabien permet de faire surgir avec clarté les tenants des enjeux, à l'époque, poursuivis par l'ETM: la volonté d'une déconstruction de la forme théâtrale traditionnelle, la recherche d'une esthétique du fragment, la vision métonymique du théâtre, ou le refus du psychologisme des personnages au profit des rapports entre eux. Ainsi, selon l'ETM, les spectateurs ne devaient surtout pas reconnaître des images attendues; ce qui, porté à son apogée, risquait toutefois d'entraver la compréhension même de l'œuvre.

Ces premières adaptations ou versions scéniques, lectures dramaturgiques, réflexions sur le théâtre et sur sa force de transformation sociale devaient amener inéluctablement Michèle Fabien à l'écriture personnelle, qu'aborde de plain-pied Dominique Ninanne à partir du troisième chapitre de son livre. La chercheuse parcourt plusieurs textes inédits de Fabien des années 1975-1977, dont *Staline dans la tête*, texte théâtral élaboré à partir de la nouvelle *La mort de Staline* de Leonardo Sciascia et *Lettres de l'intérieur du parti*, issu d'une correspondance entre Maria-Antonietta Macciocchi et Louis Althusser. Elle y met en évidence la dette de Michèle Fabien vis-à-vis de ses modèles, dont les paradigmes brechtiens, mais aussi la contribution originale de l'auteur dans la refonte théâtrale d'une matière à haut contenu socio-politique. Dominique Ninanne insiste aussi sur le caractère préparatoire de ces textes et dévoile des constantes de l'œuvre de Michèle Fabien, qui commence à prendre forme à l'époque. Ainsi, le groupe social des femmes se profile peu à peu comme objet d'intérêt de l'écrivain, déjà manifesté lors de la représentation de *La double inconstance*, de *Maison de poupée* ou des pièces de l'auteur belge Jean Louvet. Si Michèle Fabien part d'un type de « théâtre au quotidien » qui veut donner la parole à ceux qui ne l'ont pas, à ceux qui sont les victimes d'une aliénation qu'ils ne perçoivent peut-être pas eux-mêmes (douloureuse contradiction), la volonté de l'écrivain est bien de favoriser une réflexion contre l'idéologie dominante en soupçonnant le langage. Car les mots sont imprégnés de valeurs antérieures, formes plurielles d'un immense inter-

texte et source d'une réflexion profonde de la part d'une spécialiste du langage comme Michèle Fabien. Le théâtre ne doit pas être, à son avis, une représentation mimétique mais un jeu, quoique non purement formel : « Tant mieux s'il y a bagarre, car le théâtre, le vrai, vit de scandale et meurt de sécurité », écrivait-elle. Un sujet ne doit jamais être simplement transposé, mais problématisé et, comme indique judicieusement Madame Ninanne, son théâtre est avant tout un « théâtre de représentation », car « c'est au théâtre qu'il faut montrer le théâtre, y réfléchir ».

Le montage en 1978 de *Hamlet-machine* de l'écrivain allemand Heiner Müller suppose, comme expose en détail Dominique Ninanne dans le quatrième chapitre de son livre, un repositionnement de l'ETM et un éloignement de la dramaturgie brechtienne. Le retour de la subjectivité, non comme une conscience repliée sur soi mais en tant que problématique de l'individu en proie aux périls de l'Histoire et autres pouvoirs, est évident dans cette période qui s'étend du milieu des années soixante à la fin des années quatre-vingt. Dans un théâtre profondément monologué, où le sujet ne désire pas communiquer mais plutôt se faire et se défaire, sur fond d'un réel noyauté et désenchanté, il ressort, à partir de cette œuvre, et comme l'analyse en profondeur Dominique Ninanne, qui recourt à des outils théoriques pertinents (travaux de Hans-Thies Lehmann et Jean-Pierre Sarrazac), une volonté de rupture qu'informent la « crise de la représentation », la « crise du personnage », la « crise du dialogue », le « rapport scène-salle ».

Avec *Notre Sade*, Marc Quaghebeur affirme que finalement, dès 1978, « Michèle Fabien met sur la table les cartes qu'elle ne cessera de battre et de jouer ». Il s'agit de la première pièce écrite par Fabien (un monologue) qui sera représentée et obtiendra un prix littéraire, celui de la Communauté française de Belgique en 1987. Ce qui intéresse Michèle Fabien est, comme l'indique Dominique Ninanne toujours dans le quatrième chapitre de son volume, l'œuvre d'un exclu de l'Histoire, celle de « l'homme de l'enfermement », qui est en fait « matérialisation du désir de sortir, de vivre » grâce à la littérature. Voici donc un travail de sape des fondements du drame, un processus d'écriture mis en abîme à travers un personnage au corps souffrant, blessé ou malade. La lutte de Sade contre ce que Michel Foucault qualifie d'« ordre du discours », c'est-à-dire un langage convenu, explose vers une écriture du désir et de l'excès ; une écriture dont Dominique Ninanne pointe déjà ce type de baroque que Christine Buci-Glucksmann lie à une certaine postmodernité. Or, explique aussi Madame Ninanne, il s'agit à nouveau d'une façon de livrer et d'envisager les mots suivant une position politique, en tant que subversion contre ce que signalait Barthes comme étant un discours de pouvoir, à savoir « tout discours qui engendre la faute et partant la culpabilité de celui qui le reçoit ».

Culpabilité qui nous conduit d'ailleurs à la question de la femme qui touche de près celle du langage. Dans les cinquième et sixième chapitres de son essai, consacrés aux adaptations et aux créations des années 1980-1982, Dominique Ninanne

aborde les pièces selon une tripartition – genèse, représentations (éventuelles), analyse textuelle. La précision des analyses de texte, malgré leur longueur (Dominique Ninanne lit et étudie pas à pas les pièces), n'occulte pas la mise en évidence de « fils » ou constantes au fil des œuvres et des périodes. Nous a particulièrement intéressée la question de la femme qui est, elle aussi, comme les pauvres, comme les fous, hors parole et hors Histoire. Charlotte dans *Une conversation chez les Stein sur Monsieur de Goethe absent* de Peter Hacks; Ophélie dans *Hamlet-machine* de Heiner Müller; Leila, la palestinienne, et Roxane dans *Les Bons Offices* de Pierre Mertens; la Persane dans *OUI* de Thomas Bernhard; Aurélia Steiner dans la version scénique des textes de Marguerite Duras; ou Jocaste, la protagoniste de l'œuvre majeure de Michèle Fabien, suivent, probablement, en partie, la vision lacanienne de l'auteur. La femme n'existe pas puisque l'homme ne l'atteint qu'à travers le fantasme. La libération par le corps ou par la parole, voilà la seule issue, et le morcellement est à nouveau un élément essentiel de la dramaturgie de Fabien puisque si pour Jacques Lacan la jouissance masculine est éminemment phallique et limitée au génital, selon Luce Irigaray la jouissance féminine se répand un peu partout dans le corps. D'où, probablement (il s'agit de notre interprétation, car celle de Dominique Ninanne ne va pas jusque là), un intérêt pour le multiple dans l'œuvre fabienne: dans *Les Bons Offices* par exemple, répétitions volontaires de phrases ou récurrence de syntagmes en guise de refrains, flux de paroles ou interrogations chez le personnage de Sanchotte, ou encore, juxtapositions de fragments de lettres réelles comme celles des Rosenberg.

Partant, ce qui unifie peut-être l'œuvre de Michèle Fabien, comme le prouve sa pièce *Jocaste*, est ce que M. Quaghebeur qualifie de « réinscription pour dépasser en transformant » ; une espèce d'évolution en spirale où l'effort de Jocaste pour se retrouver rejoint celui de Michèle Fabien elle-même. Madame Ninanne analyse dans le sixième chapitre de son livre toutes les études consacrées à *Jocaste*: entretiens de l'auteur, mémoires, articles, comptes rendus de mises en scène. Après tout il s'agit de l'œuvre qui intéresse le plus les chercheurs et à laquelle Michèle Fabien a le plus longuement réfléchi. Jocaste en tant que femme, reine et mère, soumise à un destin lourd de conséquences, fait partie des personnages féminins « barrés ». Le « Je suis Jocaste » initial se veut l'affirmation de ces trois rôles, mais peu à peu le personnage sera enfermé dans une fonction, dans un mythe qui l'écrase et, sans doute, le propos de la créatrice est de vaincre une certaine malédiction. « Je trouve qu'il n'y a pas vraiment de représentation de femme dans la littérature, et qu'il serait temps d'en faire », affirmait la dramaturge. Toujours dans le sixième chapitre, une belle analyse de ce texte complexe à l'écriture durassienne qu'est *Sara Z* (réécriture de *Sarrasine* de Balzac), met en lumière les ressorts qu'utilise Michèle Fabien pour faire éclater les carcans ayant longtemps enfermé le castrat dans sa solitude, tout en se défendant d'imposer au personnage devenu sien et aux relations qu'il noue un point de vue unique et contraignant.

Notre conclusion après la lecture du volume sur Michèle Fabien ne peut être qu'enthousiaste. Toutes les mises en scène et études dramaturgiques de 1982 et 1983 (*Aurélia Steiner* de Marguerite Duras, *Jim le Téméraire* de René Kalisky, *Quartett* de Heiner Müller), où la dramaturge s'affronte, avec douleur et violence, à la question du Mal; ainsi que les dernières commandes et reprises (*Notre Sade*, transposé au féminin pour sa mise en scène), sont analysées dans les chapitres VII et VIII du livre de Dominique Ninanne que complète une bibliographie exhaustive et rigoureuse.

En somme, le parcours qu'offre ici Madame Ninanne, à partir de documents dont nous soulignons encore ici la richesse et la diversité – les pièces de la dramaturge, montées ou inédites, des ébauches et versions préparatoires, des textes réflexifs comme ses articles et entretiens ou sa correspondance –, nous fait découvrir les principes théoriques et les fondements idéologiques qui ont permis l'éclosion de l'art théâtral de Michèle Fabien, où sont constamment imbriquées les questions du sujet, de l'Histoire et du langage théâtral. Objectifs primordiaux de cet essai qui sont atteints, auxquels s'ajoute une multitude d'autres révélations de l'œuvre de Michèle Fabien. Pour terminer, par exemple, nous relevons l'analyse des rôles de l'énonciation, et en particulier des allocutaires, qui permet de dévoiler l'importance que l'auteur attribue à la parole mais aussi à l'écoute : dans *Jocaste*, un « tu » qui peut signifier le musicien qui accompagne de ses mélodies le texte, mais également le spectateur; un « vous » qui s'adresse aussi bien aux Thébains qu'aux êtres humains en général (pensons à la présence fréquente d'une « grande oreille » dans plusieurs monologues).

Donnons toute son importance, donc, aux mots qui stigmatisent, comme le souligne Dominique Ninanne, en citant cette phrase de *Jocaste* : « Les mots et surtout les images, les clichés qui en sortent, tuent tout autant que la peste... ». Sachons manier la langue de la meilleure manière qui soit, comme l'auteur objet de son étude, mais aussi comme Dominique Ninanne, elle-même, car, comme indique à bon escient Michèle Fabien dans le programme des *Bons Offices* : « Quand il n'y a plus ni Dieu ni Histoire, ni les Femmes il reste quand même la Parole ». Ce à quoi contribue heureusement, pour notre bonheur de lecteurs et de chercheurs, le livre de Madame Dominique Ninanne.