

TOMÁS GONZALO SANTOS, M<sup>a</sup> VICTORIA RODRÍGUEZ NAVARRO  
ANA T. GONZÁLEZ HERNÁNDEZ y JUAN MANUEL PÉREZ VELASCO (Eds.)

# TEXTO, GÉNERO Y DISCURSO EN EL ÁMBITO FRANCÓFONO



AQUILAFUENTE  
A

Ediciones Universidad  
**Salamanca**

TOMÁS GONZALO SANTOS  
M<sup>a</sup> VICTORIA RODRÍGUEZ NAVARRO  
ANA T. GONZÁLEZ HERNÁNDEZ  
JUAN MANUEL PÉREZ VELASCO  
(Editores)

TEXTO, GÉNERO Y DISCURSO  
EN EL ÁMBITO FRANCÓFONO

**SEPARATA**

L'adieu à la « pièce bien faite »  
dans l'œuvre de Michèle Fabien  
*Dominique Ninanne*



Ediciones Universidad  
**Salamanca**

# AQUILAFUENTE, 216

©  
Ediciones Universidad de Salamanca  
y los autores

1.ª edición: marzo, 2016  
I.S.B.N.: 978-84-9012-516-8  
Depósito legal: S.115-2016

Motivo de cubierta:  
Antigua Librería de la Universidad de Salamanca (detalle)

Este volumen ha sido editado gracias a la colaboración del Ministerio de Ciencia e Innovación,  
la Asociación de Francesistas de la Universidad Española  
y el Departamento de Filología Francesa de la Universidad de Salamanca

La obra ha sido coordinada por  
Tomás Gonzalo Santos

Ediciones Universidad de Salamanca  
Plaza San Benito, s/n  
E-37002 Salamanca (España)  
<http://www.eusal.es>  
[eus@usal.es](mailto:eus@usal.es)

*Impreso en España - Printed in Spain*

Composición:  
Cícero, S. L.  
Tel.: 923 123 226  
37007 Salamanca (España)

Impresión y encuadernación:  
Imprenta Kadmos  
Tel.: 923 281 239  
37002 Salamanca (España)

*Todos los derechos reservados.  
Ni la totalidad ni parte de este libro  
pueden reproducirse ni transmitirse sin permiso escrito de  
Ediciones Universidad de Salamanca*



CEP. Servicio de Bibliotecas

TEXTO, género y discurso en el ámbito francófono / Tomás Gonzalo Santos [y otros] (editores).  
—1a. ed.—Salamanca : Ediciones Universidad de Salamanca, 2016

976 p. — (Colección Aquilafuente ; 216)

Textos en español y francés

Recoge parte de las comunicaciones presentadas en el XVII coloquio de la Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española.

1. Francés (Lengua)-Análisis del discurso-Congresos. 2. Francés (Lengua)-Estudio y enseñanza-Congresos.
3. Literatura francesa-Historia y crítica-Congresos. I. Gonzalo Santos, Tomás, editor

811.133.1'42(063)

811.133.1:37(063)

821.133.1.09(063)

# Índice general

PRESENTACIÓN.....	17
-------------------	----

## ANÁLISIS DEL DISCURSO, COHESIÓN Y PROGRESIÓN TEXTUALES

Les concepts de <i>Textes, Genres, Discours</i> pour l'analyse textuelle des discours JEAN-MICHEL ADAM.....	21
Gramática(s) y discurso JESÚS F. VÁZQUEZ MOLINA.....	39
El funcionamiento de las formas relativas: de los usos normativos a los no prototípicos JUAN ANTONIO COMPANY RICO.....	51
Structure pseudo-clivée et proforme. Étude contrastive : français/ espagnol M <sup>a</sup> JOSEFA MARCOS GARCÍA .....	63

## GÉNERO Y DISCURSO, TRADUCCIÓN Y CONTEXTO INTERCULTURAL

L'interprétariat en milieu social comme nouveau genre de médiation interculturelle : l'exemple de la Banque interrégionale d'interprètes de Montréal JUAN JIMÉNEZ SALCEDO.....	75
Los medios de comunicación en una comunidad bilingüe: factores sociales que influyen en la elección de lengua. El caso de Sudbury (Canadá) M <sup>a</sup> TERESA PISA CAÑETE .....	85
Genre et construction énonciative dans le discours scientifique JOËLLE REY.....	97
Dénomination, définition et traduction en contexte interculturel : exemple du siège de repos DANIELLE DUBROCA GALIN.....	109

<i>On demande traducteur sachant repasser : pour un apprentissage de la traduction</i>	
NORMA RIBELLES HELLÍN .....	117

## DISCURSO PEDAGÓGICO Y ADQUISICIÓN DE COMPETENCIAS EN LA ENSEÑANZA DE LENGUAS

La enseñanza de las lenguas vivas: visión metodológica de los pensionados de la Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (1908-1935)	
M <sup>a</sup> INMACULADA RIUS DALMAU.....	125
Didactique de l'intercompréhension plurilingue par l'exploitation des structures discursives	
ISABEL UZCANGA VIVAR .....	137
Les gestes emblématiques comme un composant dans le processus communicatif	
AHMED MALA .....	149
Criterios para la adquisición de la competencia fraseológica en FLE	
ANA TERESA GONZÁLEZ HERNÁNDEZ.....	155
Las paremias en la competencia comunicativa del francés actual con vistas a la enseñanza de lenguas	
JULIA SEVILLA MUÑOZ, MARINA GARCÍA YELO.....	169
Le discours comme aide à la progression de l'apprenant dans ses rapports à la parole étrangère : le cas du FLE en milieu universitaire	
JACKY VERRIER DELAHAIE.....	179

## HIPERTEXTO, ENSEÑANZA DE LENGUAS Y NUEVAS TECNOLOGÍAS

Reflexiones sobre las aplicaciones pedagógicas de las nuevas tecnologías en la enseñanza-aprendizaje del FLE	
JUAN MANUEL PÉREZ VELASCO .....	191
Aprendiendo y enseñando una lengua extranjera desde Internet: herramientas y recursos	
SEVERINA ÁLVAREZ GONZÁLEZ	
JUAN ÁNGEL MARTÍNEZ GARCÍA .....	201

Edublogs: ¿un nuevo reto en FLE?	
MERCEDES LÓPEZ SANTIAGO .....	209
Propuesta de actividades en la clase de lenguas extranjeras desde Internet	
JUAN ÁNGEL MARTÍNEZ GARCÍA	
SEVERINA ÁLVAREZ GONZÁLEZ .....	221
Mise en place d'un dispositif de formation en FLE/FLS sur une plateforme d'enseignement institutionnelle	
BRISA GÓMEZ ÁNGEL	
FRANÇOISE OLMO CAZEVIEILLE .....	235
Modelos de análisis para recursos lexicográficos en línea en el ámbito de la traducción	
ALFREDO ÁLVAREZ ÁLVAREZ.....	247
L'utilisation de l'hypertexte dans l'enseignement de la littérature d'enfance et de jeunesse	
M <sup>a</sup> LUISA TORRE MONTES	
M <sup>a</sup> JOSÉ SUEZA ESPEJO .....	257

### TEXTOS, GÉNEROS Y DISCURSO EN LA EDAD MEDIA

El vino y las viandas de la mesa medieval. Presentación	
M <sup>a</sup> JESÚS SALINERO CASCANTE .....	269
Tipología textual en la obra de Huon Le Roi de Cambrai	
GLORIA RÍOS GUARDIOLA.....	281
Las imágenes del discurso de Razón en algunos manuscritos del <i>Roman de la Rose</i>	
DULCE M <sup>a</sup> GONZÁLEZ DORESTE.....	293
El discurso y la imagen del discurso en <i>Le Roman de la Rose</i> de Guillaume de Lorris	
M <sup>a</sup> DEL PILAR MENDOZA RAMOS.....	315
La ruta jacobea como espacio bélico: la batalla de Nájera (1367)	
IGNACIO IÑARREA LAS HERAS .....	327
Carta de Vicente Ferrer a Benedicto XIII sobre el anticristo: apuntes sobre la versión española	
SALVADOR RUBIO LEAL .....	341

TEXTOS Y GÉNEROS DE LOS SIGLOS XVII A XIX  
EN FRANCIA: DE LA AUTOBIOGRAFÍA A LA NOVELA

La autobiografía en el método cartesiano JESÚS CAMARERO ARRIBAS .....	351
Escuchar <i>L'Astrée</i> . La recepción oral de la novela TOMÁS GONZALO SANTOS.....	365
La nouvelle du XVII <sup>e</sup> siècle, une technique en évolution : <i>Anaxandre et La princesse de Monpensier</i> M <sup>a</sup> MANUELA MERINO GARCÍA.....	377
El género del cuento en la segunda mitad del siglo XVIII: <i>Le Songe</i> , cuento alegórico de Loaisel de Tréogate ANTONIO JOSÉ DE VICENTE-YAGÜE JARA .....	391
Lo fantástico a partir de un texto inaugural: <i>Vathek</i> de Beckford MARÍA DOLORES RAJOY FEIJÓO.....	405
La Tierra o el eterno renacer: <i>Le Marteau Rouge</i> de George Sand M <sup>a</sup> TERESA LOZANO SAMPEDRO .....	419

TEXTOS Y GÉNEROS DEL SIGLO XX EN FRANCIA:  
DEL RELATO POÉTICO AL AUTOBIOGRÁFICO

La <i>Salomé</i> de Claude Cahun CRISTINA BALLESTÍN CUCALA .....	435
Del poema al relato poético en Jules Supervielle LOURDES CARRIEDO LÓPEZ .....	449
<i>Histoire d'un Blanc</i> de Philippe Soupault : une autobiographie sur- réaliste ? MYRIAM MALLART BRUSSOSA.....	461
Le genre épistolaire et le discours de soi et de la guerre : le cas d'Henri Thomas MARÍA PILAR SAIZ CERREDA.....	471
De <i>L'amant</i> de Mireille Sorgue à <i>L'amante</i> de François Solesmes : désir de l'être entre deux mains s'écrivant ou l'entre-deux dé- sirs d'être s'écrivant AMELIA PERAL CRESPO .....	479
J.M.G. Le Clézio et la quête de soi CRISTINA SOLÉ CASTELLS .....	489

TEXTOS Y GÉNEROS DEL SIGLO XX: ESCRITURA  
DRAMÁTICA Y POÉTICA EN LENGUA FRANCESA

L'adieu à la « pièce bien faite » dans l'œuvre de Michèle Fabien DOMINIQUE NINANNE .....	501
L'écriture dramatique en langue française de Matei Visniec : une exploration poétique du monde d'aujourd'hui à travers le prisme grossissant du surréalisme CÉCILE VILVANDRE DE SOUSA.....	509
Lucidité et pessimisme dans l'œuvre de Natacha de Pontcharra CLAUDE BENOIT .....	521
Yasmina Reza y el teatro "invisible". A propósito de <i>Une pièce espa- gnole</i> IGNACIO RAMOS GAY, STÉPHANIE LÓPEZ .....	527
Jean-Pierre Verheggen ou de l'art de mélang(u)er en Babelgique ANDRÉ BÉNIT .....	537

TEXTOS Y GÉNEROS DEL SIGLO XX:  
NARRATIVA EN LENGUA FRANCESA

La présence du corps dans l'écriture de Marie-Claire Blais EVA PICH PONCE .....	551
<i>Les Lettres chinoises</i> de Ying Chen: dos voces para una escritura mestiza OLAYA GONZÁLEZ DOPAZO.....	561
Les intertextualités garyennes dans la littérature québécoise hyper- contemporaine, nouvelle vague ? GENEVIÈVE ROLAND .....	571
Philippe Blasband : un romancier de la « littérature-monde » en français ? JULIE LÉONARD.....	585
Solitude et violences dans <i>Plus loin que la nuit</i> de Cécile Oumhani YOLANDA JOVER SILVESTRE.....	599
Mujeres y erotismo en la obra de Ahmadou Kourouma I. ESTHER GONZÁLEZ ALARCÓN.....	607
Las digresiones de los "griots" en las epopeyas africanas VICENTE ENRIQUE MONTES NOGALES .....	617

## RECEPCIÓN DE TEXTOS Y GÉNEROS FRANCESES EN ESPAÑA

Maupassant y su obra en la prensa de Girona de finales del siglo XIX ANNA-MARIA CORREDOR PLAJA.....	631
La réception du naturalisme français en Espagne dans <i>La Ilustración española y americana</i> de 1880 à 1890 GABRIELLE MELISON-HIRCHWALD.....	647
El paso del naturalismo al espiritualismo en la revista <i>La Ilustración española y americana</i> (1891-1899) ÀNGELS RIBES DE DIOS .....	653
Influences de lectures françaises dans l'œuvre poétique d'Antonio Aparicio FABIENNE MARIA CAMARERO DELACROIX .....	665

## GÉNERO DE VIAJES E IMAGOLOGÍA

Eugène-Louis Poitou: una visión negativa de la Andalucía del XIX ELENA SUÁREZ SÁNCHEZ.....	683
Sentido metafórico de la ilustración en el género de la literatura de viajes: el viaje a España de Poitou M <sup>a</sup> ELENA BAYNAT MONREAL .....	695
Il était une fois l'Afrique. Le discours sur la colonie dans les manuels de lecture de l'école primaire belge (1900-1939) LAURENCE BOUDART.....	709
La descripción en el relato de viajes modernista: la prosa impresionista de Enrique Gómez Carrillo MARÍA JOSÉ SUEZA ESPEJO .....	721
Representaciones de Canarias en la narrativa francesa reciente JOSÉ M. OLIVER CLARA CURELL .....	731

## TRASVASE DE GÉNEROS: INTERTEXTUALIDAD Y REESCRITURAS

<i>La Commère</i> de Marivaux, ou la transposition du roman à la comédie M <sup>a</sup> TERESA RAMOS GÓMEZ.....	745
Le transfert de genres. Au sujet de deux épigraphes dans les <i>Odes</i> de Victor Hugo JOSÉ MANUEL LOSADA GOYA .....	759

Ironie, pratique réflexive et jeu intertextuel dans <i>Le pauvre chemisier</i> de Valéry Larbaud MARIBEL CORBÍ SÁEZ.....	769
<i>Seul ce qui brûle</i> , de Christiane Singer : réécriture d'un conte de Marguerite de Navarre. LÍDIA ANOLL VENDRELL .....	781
Le jeu de l'intertextualité dans <i>Le vieux Chagrin</i> de Jacques Poulin LLUNA LLECHA LLOP GARCIA.....	793
Recreaciones contemporáneas de un mito literario: el detective de Baker Street ROSARIO ÁLVAREZ RUBIO.....	803

#### TRASVASE DE GÉNEROS: LITERATURA Y BELLAS ARTES, DISCURSO LITERARIO Y RELATO FÍLMICO

Tras las huellas del gato: De Manet a Baudelaire M <sup>a</sup> VICTORIA RODRÍGUEZ NAVARRO .....	815
El reflejo de la sociedad quebequesa a través de las películas de Denys Arcand M <sup>a</sup> ÁNGELES LLORCA TONDA.....	827
L'art de parler français à travers les films de Denys Arcand CHRISTINE VERNA HAIZE .....	837
Alain Corneau, interprète cinématographique du discours littéraire d'Amélie Nothomb ÁNGELES SÁNCHEZ HERNÁNDEZ.....	845

#### EL DISCURSO MEDIÁTICO: TEXTOS, GÉNEROS Y SUBGÉNEROS

El género del suceso mediático ( <i>fait divers</i> ) y las características de la narración del acontecimiento en los textos de la prensa francesa: la mitificación del personaje y la proyección e iden- tificación del lector JUAN HERRERO CECILIA .....	859
El maillot y su simbología en la lengua del ciclismo JAVIER HERRÁEZ PINDADO.....	875
L'adaptation publicitaire : la valeur ajoutée de la communication internationale ESTHER KWIK.....	885

Le message publicitaire en français et en espagnol d'Europe chez Danone. Stratégies communicatives et fonctions langagières CAROLINE LARMINAUX .....	897
---	-----

## EL DISCURSO POLÍTICO: TEXTOS, GÉNEROS Y SUBGÉNEROS

Neologismos y eufemismos, a propósito «du borbier irakien et autres dégats collatéraux» PERE SOLÀ.....	907
Avatares castellanos de <i>La Carmagnole</i> (I) ALBERTO SUPLOT RIPOLL .....	915
Avatares castellanos de <i>La Carmagnole</i> (II) ELÍAS MARTÍNEZ MUÑIZ .....	925
El discurso político en la canción comprometida ANA M <sup>a</sup> IGLESIAS BOTRÁN .....	939
Les Lumières en politique JEAN-MARIE GOULEMOT.....	951
ÍNDICE DE AUTORES .....	969

## L'ADIEU À LA « PIÈCE BIEN FAITE » DANS L'ŒUVRE DE MICHÈLE FABIEN

DOMINIQUE NINANNE  
*IES Cangas del Narcea*

**L**A PRÉSENTE ÉTUDE PORTE SUR le parcours de déconstruction théâtrale de la dramaturge belge de langue française Michèle Fabien<sup>1</sup>. Le concept de théâtre postdramatique défendu par Hans-Thies Lehmann constitue un outil pertinent pour comprendre la démarche de Michèle Fabien, qui passe par la recherche littéraire, la lecture dramaturgique et l'écriture. Il s'agit d'une tendance du théâtre contemporain qui se défait des fondements du drame classique (dont celui, essentiel et encore défendu par Brecht, de *fable* et celui de *mimesis*) et se pose, non comme représentation, mais comme « pure présentation, pure présentification du théâtre » (Lehmann, 2002 : 13). Cette « présentification » du théâtre s'inscrit au cœur même des trois types de textes qui constituent, selon Lehmann, le théâtre postdramatique : le *texte linguistique*, le texte mis en scène et le *performance text*, défini comme « le mode de relation aux spectateurs, la position temporelle et spatiale, le lieu et la fonction du processus théâtral dans le champ social » (Lehmann, 2002 : 133).

<sup>1</sup> Michèle Fabien (1945-1999) est l'une des dramaturges les plus importants de la génération du Jeune Théâtre belge. Elle a écrit une quinzaine de pièces et adaptations qui interrogent, la plupart, des figures occultées ou perdantes du mythe ou de l'histoire, telles que Jocaste, Tausk, Cassandre, Charlotte de Belgique, etc.

À la fin des années '60 et au début des années '70, parallèlement à sa recherche doctorale consacrée à Michel de Ghelderode, Michèle Fabien publie<sup>2</sup> plusieurs articles portant sur le théâtre, celui de Jean Genet en particulier, dont elle soulignera à maintes reprises l'influence sur sa propre vision théâtrale. De Genet, elle retient surtout la mise en abîme du théâtre<sup>3</sup>. Le discours que celui-ci propose est dénonciation de la réalité théâtrale qui soutient la tradition occidentale du théâtre d'illusion, et exaltation de la représentation. Michèle Fabien aime particulièrement la formule « architecture de vides et de mots » de Jean Genet, qu'elle reprendra d'ailleurs dans sa dernière pièce, *Charlotte* (1998) et l'explique de la manière suivante : « ce n'est pas la vie, la réalité qui se situe sur le plateau, ce sont des mots et du jeu ».

À la même époque, Michèle Fabien fait la rencontre d'un des précurseurs de l'éclosion du Jeune Théâtre belge, le comédien et metteur en scène Henri Chanal. Quand elle participe à ses côtés à la mise en scène de *La Porte* de Liliane Wouters en 1967, elle découvre une manière de faire du théâtre qui s'engage dans un processus de « dépsychologisation » des personnages et qui commence à recourir à des éléments de lecture dramaturgique, comme démarche préliminaire à la mise en scène.

Michèle Fabien et son époux, Jean-Marie Piemme, font la connaissance du metteur en scène Marc Liebens, directeur de l'ex-Théâtre du Parvis et, en 1974, fondent avec lui à Bruxelles l'Ensemble Théâtral Mobile (E.T.M.), au sein duquel ils occupent tous deux la fonction de dramaturges. Dans un texte essentiel de 1976, intitulé "Le deuxième texte : la dramaturgie aujourd'hui", Michèle Fabien explique le projet théâtral de l'E.T.M., dont la clé est le concept d'écriture scénique. Celle-ci emprunte deux directions : l'une pratique, qui touche aux éléments du spectacle tels le jeu des acteurs, le décor, l'éclairage – il s'agit de la mise en scène – et une autre théorique, qui guide la pratique puis l'évalue – cette deuxième voie est l'analyse dramaturgique. Michèle Fabien refuse une lecture du texte théâtral qui sacrifierait l'écrivain en cherchant les objectifs qu'il aurait poursuivis et en faisant de ceux-ci une référence déterminant le travail du metteur en scène. La dramaturge affirme la pluralité de sens d'une œuvre, en fonction des époques et des publics, la fonction sociale, mouvante, du théâtre et rejette l'idée simpliste qu'il y a transpa-

<sup>2</sup> Au début de sa carrière universitaire, elle signe ses articles Michèle Gérard, Michèle Piemme, Michèle Piemme-Gérard. A la fin de l'année 1976, elle adopte le pseudonyme de Michèle Fabien.

<sup>3</sup> Nous renvoyons à un de ses articles les plus intéressants, "Espace scénique et illusion dramatique dans *Le Balcon*". Il est le produit d'une séance du séminaire portant sur *Le Balcon*, dirigé par Bernard Dort à l'Université de Louvain au cours de l'année universitaire 1970-1971. À propos de l'article de Michèle Fabien, Dort écrit : « Cette étude a son autonomie [...], elle esquisse une interprétation de la pièce comme mise en question radicale du théâtre par le théâtre (peut-être pourrait-on même parler du *Balcon* comme "art poétique" de Jean Genet) » (Dort, 1972 : 10).

rence entre le texte et sa mise en scène. Elle insiste sur le fait que le théâtre n'est pas le réel, qu'il n'y a aucune identification entre la réalité et ce qui est joué sur scène, comme tentait de le faire croire le théâtre d'illusion. Ce dernier se proclame « reproduction exacte et transparente de la réalité » et « théâtre de la métaphore » alors qu'il est, souligne la dramaturge, « théâtre de la métonymie » (Piemme, 1975 : 8), où la réalité projetée est fragmentée et médiatisée.

Dans les pièces que met en scène l'E.T.M. de 1974 à 1977 (trois pièces classiques : *La double inconstance* de Marivaux, *Maison de poupée* d'Ibsen, *Les Paysans* de Balzac et deux pièces contemporaines, de l'auteur belge Jean Louvet : *Le Train du Bon Dieu* et *Conversation en Wallonie*), un enjeu essentiel de la démarche dramaturgique et de la mise en scène consiste en la médiatisation de la représentation ; l'idée étant de poser « sur le plateau une image qui s'affirmait comme telle, un jeu qui se donnait pour tel, un référent et le point de vue d'où il s'énonce » (Fabien, 1978 : 12). Se situant dans une optique clairement brechtienne, les dramaturges refusent de considérer le texte comme du réel et le traitent comme un matériau à morceler et adapter afin d'en dégager les mécanismes textuels et l'idéologie. L'analyse dramaturgique devait préparer le jeu du comédien ; se démarquant des principes de Stanislavski et affirmant à nouveau l'héritage de Brecht, Michèle Fabien explique que le comédien doit être présent sur scène, non pour *hypnotiser* le spectateur par un personnage, véritable être psychologique, intemporel, reflet de tout être, mais pour le questionner, provoquer en lui une réflexion. Le jeu distancié qu'adopte l'acteur vise dans cette perspective à rendre ce qui semblait naturel, insolite.

L'année 1978 est témoin d'un tournant radical, de l'ordre du décentrement, dans l'entreprise de l'Ensemble Théâtral Mobile. Celui-ci proposa à Bruxelles la création mondiale en français de la pièce *Hamlet-machine* de l'auteur est-allemand Heiner Müller, dans une dramaturgie de Michèle Fabien<sup>4</sup> et une mise en scène de Marc Liebens. Pour Fabien, le Hamlet de Heiner Müller « n'est en aucun cas un personnage qui existerait d'abord, et exprimerait ensuite son moi ou sa pensée » (Debroux, 1982 : 4) ; c'est un sujet « qui ne se construit que de se détruire » (Dort, Fabien, 1980 : 54) par la parole, au théâtre. Sa parole n'est pas explicative ou démonstrative d'un « moi » constitué ou du monde ; elle est acte à travers lequel le sujet se cherche.

Avec *Hamlet-machine*, l'E.T.M. amorce aussi une réflexion sur l'histoire, le sujet et le théâtre. Heiner Müller fait son « adieu à la pièce didactique » brechtienne<sup>5</sup>,

<sup>4</sup> Michèle Fabien se sépare de Jean-Marie Piemme en 1978 et poursuit seule sa carrière de dramaturge au sein de l'E.T.M.

<sup>5</sup> Titre d'un court texte de Müller précédant *Hamlet-machine*.

car devant l'arrêt de la marche de l'histoire, le gel de l'utopie socialiste, il n'y aurait plus de raison d'expérimenter de nouveaux modes de vie sur la scène de théâtre. Cependant, postule le groupe théâtral dans la lignée de Müller, s'il n'y a plus de grand théâtre de changement, c'est quand même au théâtre, un théâtre de la fragmentation, que se dit l'impossibilité de l'histoire, le malaise de l'intellectuel, ses divisions et contradictions, ainsi que la difficulté de sortir de l'ancien théâtre. Michèle Fabien écrit ainsi à Bernard Dort : « Il me semble que le tour de force de Müller dans ce texte, c'est d'arriver, avec un texte éclaté, sans doute, mais fort, intense et beau, à parler du manque de parole, à raconter le manque d'Histoire, à jouer l'impossible du jeu, etc. [...] c'est en faisant du théâtre qu'on dit qu'on ne peut plus en faire » (Dort, Fabien, 1980 : 54).

Par ailleurs, il importe de retenir le spectacle de *Hamlet-machine* dans le parcours de l'E.T.M., dans la mesure où celui-ci remet en question le radicalisme d'une certaine pratique dramaturgique qui lisait le texte à partir d'un point de vue strictement politique et conférait au dramaturge le rôle de détenteur du sens *juste* auquel devait accéder le spectateur. Le spectacle d'*Hamlet-machine* ouvre donc la voie à une subjectivité jusqu'alors occultée par l'héritage brechtien : l'individu, en effet, est en proie aux périls de l'histoire, du pouvoir, des pulsions, de la fragmentation et le spectateur peut investir sa propre sensibilité dans le spectacle.

Enfin, *Hamlet-machine* constitua une découverte essentielle pour Michèle Fabien puisque, selon elle, il aurait déclenché en elle le processus d'écriture<sup>6</sup>. Elle rappelle sa fascination pour le rapport que « le personnage entretenait avec sa parole » (Debroux, 1982 : 4) et raconte qu'elle a éprouvé la rencontre avec *Hamlet-machine* comme une libération de la forme dramatique traditionnelle :

[...] en ce qui concerne le passage à l'écriture de fiction, c'est HAMLET-MACHINE de Heiner Müller qui a, selon moi, été la pièce la plus déterminante. Ce texte qui ne ressemblait pas à une pièce de théâtre m'a libérée. Je me suis dit : « Si on n'est plus obligé de faire des situations, des personnages, des entrées et des sorties, si on n'est plus obligé de raconter une intrigue, alors, cela peut être intéressant d'écrire pour le théâtre » (Fabien, 1999 : 22).

Les pièces de Michèle Fabien que nous parcourons ici, toutes mises en scène par Marc Liebens, datent des débuts de sa carrière littéraire. *Notre Sade* et *Jocaste* sont deux textes où se déploie une longue parole entièrement monologuée, mais

<sup>6</sup> D'autres pièces, à ce jour inédites, ont été cependant écrites avant ses premières pièces jouées, *Notre Sade* (pièce écrite en 1978 et mise en scène en 1985) et *Jocaste* (mise en scène en 1981) : *Staline dans la tête* date de 1975 et *Lettres de l'intérieur du parti*, de 1976.

fragmentée, au cours de laquelle les personnages ne cessent de se chercher. Le locuteur de *Notre Sade* s'identifie au Marquis, à sa belle-mère madame de Merteuil et à des personnages de l'univers romanesque sadien, s'appréhende comme corps en souffrance enfermé dans une cellule de prison, puis dans une deuxième partie de la pièce, évoque son mal-être dans un monde contemporain chaotique, se découvre comme écrivain et, enfin, décide de quitter la chambre où il étouffe. Dans *Jocaste*, une des pièces maîtresses de l'œuvre de Michèle Fabien, Jocaste qui s'est pendue sort du mutisme, où elle fut réduite dès *Œdipe roi* de Sophocle, pour raconter comment elle fut la victime de l'histoire des hommes et en fut exclue, et, peu à peu, s'affirme comme mère et femme amoureuse, assumant l'inceste. Michèle Fabien se défait des carcans de la dramaturgie classique, refusant d'attribuer à ses personnages un caractère qu'ils exposeraient ou une intrigue dans laquelle ils évolueraient au fil de la pièce. Ils ne disposent que de mots, qu'ils tiennent cependant en haute suspicion et dont ils sont insatisfaits, pour, dans un mouvement d'oscillation, se déconstruire (se défaire des images oppressantes, mettre à nu leur déchirure) et se construire.

À travers le parcours critique et dramaturgique précédant le processus d'écriture, nous avons souligné l'autoréflexion du théâtre que n'avait cessé de mettre en évidence la dramaturge. Dans ses propres textes, apparaît toujours le théâtre comme présence. Dans *Notre Sade*, celui qui dit *je* s'identifie au marquis de Sade et fait de lui un personnage et acteur de théâtre, face auquel lui-même se pose comme auteur, metteur en scène et spectateur. Par ailleurs, le personnage s'amuse subrepticement à jouer avec des composantes nécessaires à l'illusion théâtrale et surtout, fait constamment référence à des paupières et un rideau de théâtre qui ne cessent de se lever et de retomber ; mouvement qui rappelle celui du fort-da en psychanalyse, c'est-à-dire la répétition de la perte et de l'apparition de l'objet désiré définissant la jouissance. Avec *Notre Sade*, Michèle Fabien postule que la parole théâtrale de son personnage est une parole pour jouer, dire, tenter de se dire sans se fixer, désirer, jouir et, en somme, vivre. Enfin, le locuteur de *Notre Sade* espère que sa parole atteindra une « oreille humaine ».

L'essence de ce qui constitue pour la dramaturge le théâtre apparaît aussi nettement dans *Jocaste*, surtout dans la dernière partie de la pièce intitulée « Utopie au théâtre ». Le théâtre est une parole, quelqu'un qui parle (et ici, fait exceptionnel dans une société patriarcale, une femme), quelqu'un qui écoute ; Jocaste en effet, s'adresse à des allocutaires, le musicien de la première mise en scène de la pièce, Œdipe et les spectateurs. Jocaste fait de l'espace théâtral le lieu d'une utopie circonscrite dans le temps (un « instant privilégié ») où peut se déployer une parole désirée et protectrice contre le flux démesuré des mots et des images qui l'ont

réduite à l'*incestueuse* et l'ont poussée à la mort. L'utopie est aussi une possibilité d'amour et de vie ; si Jocaste sait pertinemment que son destin est la condamnation à la mort, elle a pu renaître le temps de la représentation théâtrale, assumant son identité de femme et de mère et réaffirmant son nom. Face à la bestialité de l'histoire ou du réel effrayant qui ont broyé l'Hamlet de Müller et le locuteur sadien de Michèle Fabien, face à un mythe aux relents patriarcaux qui a éclipsé Jocaste, reste donc le théâtre pour dire le vide et la souffrance qui habitent ces personnages, la difficulté même de ce dire et la possibilité d'un renouveau.

Le théâtre comme présence apparaît à travers les choix scénographiques adoptés par l'Ensemble Théâtral Mobile dans ses locaux de la rue de la Caserne (Bruxelles) ; espace peu conventionnel puisqu'il s'agissait d'un ancien entrepôt de vin où il n'y avait ni scène ni salle, l'idée étant d'inventer un rapport acteurs/spectateurs différent pour chaque pièce.

En 1980, le groupe théâtral monta l'adaptation du roman *Les Bons Offices* de Pierre Mertens. Sanchotte, médiateur international qui poursuivait en vain l'Histoire, se retrouve au bord de la mort, dans un désert (dramaturgique) et se souvient du passé avec l'aide des femmes qui ont traversé sa vie. Les acteurs évoluaient dans un espace scénique fermé, une cage d'où ils ne pouvaient entendre la réaction des spectateurs : ils jouaient derrière un mur de plexiglas transparent, éclairés par la lumière crue de néons et leurs voix étaient relayées au public par des micros. S'imposait, aux yeux de l'E.T.M., une mise en scène empêchant l'identification du spectateur au personnage de Sanchotte : il fallait exposer Sanchotte comme personnage de fiction pour éviter toute complaisance du spectateur vis-à-vis de lui. Cet espace d'où parlaient les acteurs ne montrait rien, pas même le désert, seulement un lieu de théâtre comme parole : « au fond, écrit Fabien, ce qu'on montrait, c'était à proprement parler le lieu de la parole, pas celui du personnage » (Fabien, 1981). Sanchotte qui tente sans succès de rentrer dans l'Histoire, « n'a pas de lieu à soi d'où parler », « sauf ce lieu-là, théâtral, de la fiction, que nous avons montré » (Fabien, 1981), poursuit la dramaturge.

En 1981, l'Ensemble Théâtral Mobile proposa une version scénique du roman de Thomas Bernhard, *Oui*. Selon Michèle Fabien, le locuteur était un *narracteur* : l'acteur ne jouait pas vraiment (pas de situation en tous cas), il racontait des faits du passé. C'est la réflexion sur le *narracteur* qui détermina la mise en scène : il s'agissait de mettre en scène le public à l'écoute du personnage en train de raconter. Michèle Fabien écrit que « c'est avec moi [le spectateur] qu'il est en situation » : « sans mon écoute, il ne se passe rien » (Fabien, 1981). Les spectateurs accédaient, par un rideau noir, au plateau de théâtre converti en salon bourgeois, s'asseyaient dans des fauteuils et canapés, comme s'ils étaient des personnages invités dans le sa-

lon de ce *narracteur* les attendant, puis s'adressant à eux presque individuellement. « Les spectateurs reprenaient en quelque sorte ou plutôt en abyme, la position de la Persane dont il était question dans le texte et grâce à l'écoute de qui, le personnage de Bernhard nous disait avoir pu survivre à sa dépression » (Fabien, 1998 : 95). La scène de théâtre était ainsi lieu de parole et d'écoute ; c'étaient à la fois les mots de l'un et le silence des autres qui permettaient le remembrement du personnage.

Enfin, dans la première mise en scène de *Jocaste* en 1981, Jocaste, personnage de tragédie grecque arrivé dans un théâtre contemporain, déambulait sur un grand escalier blanc rappelant un morceau des gradins où étaient traditionnellement assis les spectateurs – « comme si Jocaste, spectatrice de l'histoire d'Édipe, avait pris la parole au milieu des spectateurs et les avait fait fuir... » (Fabien, 1998 : 96). Le public était installé en hauteur sur la « skênê », observant, écoutant Jocaste enfermée dans cet espace de passage qu'est l'escalier, enfin dotée d'une parole propre. Les spectateurs étaient ainsi dans une position verticale, à la fois élevée et proche par rapport à Jocaste : « On aurait éventuellement envie de la rejoindre, mais on ne peut pas... D'ailleurs, on est au théâtre », rappelle-t-elle (Debroux, 1982 : 9). Ils ne recevaient que les mots de Jocaste, pas de jeu ou d'images scéniques contraignants, et ils étaient invités, de cette manière, à participer à la question du personnage et à sa réappropriation.

En conclusion, il est essentiel de souligner que Michèle Fabien s'est engagée dans l'écriture théâtrale après une étape de démarche intellectuelle au cours de laquelle, dans les pas de Genet, Brecht et Müller, elle a questionné les ressorts du théâtre dramatique classique, tels la forme du dialogue, l'illusion théâtrale, l'évidence d'une idéologie, l'intrigue, le caractère des personnages ou encore la cohérence d'une machinerie qui organise texte et mise en scène. Dans ses propres textes, le théâtre est présent comme horizon d'attente, dont l'essence est la parole, l'écoute et le renouveau vital. Le tandem que forme Michèle Fabien avec Marc Liebens au sein de l'Ensemble Théâtral Mobile réussit à inscrire cet horizon non seulement dans le texte de mise en scène, mais aussi dans le *performance text* puisque, dans le cas des *Bons Offices*, de *Oui* et de *Jocaste*, l'ensemble du spectacle fondé sur le déploiement d'une parole, était destiné à appeler l'écoute du public et provoquer son questionnement et son imaginaire.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- DEBROUX, B. (1982) : « *Jocaste* de Michèle Fabien à l'Ensemble Théâtral Mobile », *Alternatives théâtrales*, 11, 4-9.
- DORT, B. (1972) : « Le Séminaire de Louvain », *Obliques*, 2, 8-10.

- DORT, B., FABIEN, M. (1980) : “Tout mon petit univers en miettes ; au centre, quoi ?”, *Alternatives théâtrales*, 3, 52-64.
- FABIEN, M., (1978) : “Préface”. Louvet, J. : *Conversation en Wallonie*. Bruxelles, Jacques Antoine, 5-13.
- (1981) : “Trilogie”, Programme de *Oui*.
- (1995) : *Jocaste, Déjanire, Cassandre*. Bruxelles, Didascalies.
- (1998) : “Au commencement, ce n’était pas un lieu pour le théâtre”, *Alternatives théâtrales*, 58-59, 94-97.
- (1999) : “Fragments d’un discours sur le théâtre”, *Alternatives théâtrales*, 63, 22-24.
- (2000) : *Charlotte, Sara Z., Notre Sade*. Bruxelles, Labor.
- GÉRARD, M., (1968) : “*La Porte* de Liliane Wouters, ou l’interférence des systèmes”, *Le Flambeau*, LI, 3, 215-231.
- LEHMANN, H.-T. (2002) : *Le théâtre postdramatique*. Paris, L’Arche.
- PIEMME, M. (1972) : “Espace scénique et illusion dramatique dans *Le Balcon*”, *Obliques*, 2, 23-31.
- (1975) : “*Maison de poupée*, lutte des sexes et théâtre réaliste”, *Cahiers Théâtre Louvain, série documents dramaturgiques*, 1 (Numéro consacré à la dramaturgie et à l’adaptation de *Maison de poupée* d’Henrik Ibsen), 5-15.
- (1976) : “Le deuxième texte : la dramaturgie aujourd’hui”, *Revue des langues vivantes*, XLII, 1, 7-21.
- PIEROPAN, L. (2004) : “L’expérience dramaturgique de l’Ensemble Théâtral Mobile de 1974-1979 : du brechtisme au théâtre postdramatique”, *Textyles*, 24, 70-80.

IMPRIMIOSE ESTE LIBRO, TRAS ÍMPROBOS ESFUERZOS,  
EN LA CIUDAD DE SALAMANCA, EN LOS TALLERES  
DE LA IMPRENTA KADMOS, AÑO DE DOS MIL  
DIECISÉIS, EN TORNO A LA FESTIVIDAD  
DE SAN ANSELMO, PADRE DE LA  
ESCOLÁSTICA

