



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

Benedetta De Bonis et Fernando Funari (éd.)

### À la pointe d'un théâtre belge et européen de la fin du XXe siècle

Marc Quaghebeur et Alice Piemme

**Abstract** | Cet article comporte d'une part un propos de Marc Quaghebeur mêlant analyses au sens usuel et considérations inédites tirées de sa participation à l'histoire intellectuelle et théâtrale des trois dernières décennies du XXe siècle en Belgique, comme de la profonde amitié qui le lia à Michèle Fabien ainsi qu'à son compagnon, Marc Liebens, lequel créa ses œuvres dramatiques. De l'autre, des commentaires d'Alice Piemme, fille de Michèle Fabien, à partir de vidéos de représentations de deux pièces de sa mère.

DOI: 10.17457/IF/10.2019.QUA

# À la pointe d'un théâtre belge et européen de la fin du xx<sup>e</sup> siècle\*

---

MARC QUAGHEBEUR et ALICE PIEMME

## 1. UN PEU D'HISTOIRE, PERSONNELLE ET COLLECTIVE

Pour notre génération – et au-delà de notre groupe (ainsi, pour un Jacques De Decker dont les options esthétiques et politiques ne recoupaient pas entièrement les nôtres) –, la dimension européenne ne se posait pas, elle allait de soi. Elle n'était en rien contradictoire des combats que nous menions en même temps pour notre être-au-monde de Belges. La proclamation de la belgitude par Pierre Mertens et Claude Javeau, fin 1976, en avait été l'accélérateur. Nous ne pensions pas à l'Europe au sens actuel. Nous étions des enfants d'un des pays fondateurs de ce qui deviendra l'Union européenne (les six), soit l'Italie, la France, les Pays-Bas, le Luxembourg, l'Allemagne et la Belgique. Mais nous avions conscience d'appartenir et de participer aux cultures européennes ; et de devoir sortir – sans exclusive à rebours – du monopole français, qui avait marqué fortement une part de nos éducations. Cela circulait, nonobstant les États et le Rideau de fer. Peut-être même à cause de cela. Cela circulait dans le monde intellectuel et culturel d'une autre façon que pour la génération de l'immédiat après-guerre. Elle nous y avait toutefois amené à sa façon.

Les premiers pas dans la vie de Michèle Fabien y contribuent. Elle naît dans une famille de professeurs d'anglais. Son itinéraire intellectuel est brillant. Je la considère comme l'intellectuelle la plus importante de ma génération – dans ces matières théâtrales, bien évidemment. Son parcours de formation est complexe puisque son père, Albert Gérard, est nommé professeur à l'Université d'Élisabethville, l'actuelle Lubumbashi, en 1956. Ce père est une figure originale du milieu universitaire liégeois, plutôt située hors des coterie locales. C'est un

---

\* *Note des rédacteurs* : la conception des paragraphes 1-2-3-4-5-7-9 doit être attribuée à Marc Quaghebeur ; celle du paragraphe 6 à Marc Quaghebeur et Alice Piemme ; celle du paragraphe 8 à Alice Piemme.

comparatiste, qui plus est, et l'un des premiers à écrire sur la littérature congolaise de langue française dans les dernières années de la colonie. À la fin de sa vie – ce qui est très important par rapport à notre sujet –, il donne un livre majeur dont on a peu parlé, *Genesis*<sup>1</sup>. Il concerne l'engendrement de l'Europe postromaine – à partir de Prudence et Boèce jusqu'à Bède et Alcuin, en intégrant apports celtiques et anglo-saxons à l'héritage gréco-romain, et en analysant les effets ultérieurs dans toute l'Europe. Albert Gérard est en outre un admirateur de Corneille, ce qui ne courait pas vraiment les couloirs des facultés.

Un comparatiste n'a pas la même vision de la littérature qu'un francisant. Commencées aux antipodes (à Élisabethville), les études universitaires de Michèle Fabien se poursuivent à Liège où elle soutient une thèse de doctorat consacrée à l'un des dramaturges majeurs, baroque et complexe, de la Belgique du XX<sup>e</sup> siècle : Michel de Ghelderode. Elle séjourne en outre aux États-Unis. Une enfance baignée d'ouvertures, donc, qui ne sont pas celles de la plupart des intellectuels de notre génération en Belgique.

Passons maintenant au milieu collectif de la genèse de notre groupe. D'où vient notre génération ? Et d'où elle vient-elle en Belgique ?

Occupé et malmené, le pays n'a pas subi pour autant, de la part du Troisième Reich, des sévices aussi lourds que ceux qui se sont abattus par exemple sur les Pays-Bas. Le gouverneur général von Falkenhausen est un aristocrate de la Wehrmacht, et non pas un SS. Le roi Léopold III est prisonnier dans son château de Laeken. Le rejet de l'occupant – l'armée belge, cette fois, a été défaite – est présent, mais moins acéré qu'en 1914-18, dans un premier temps du moins. Beaucoup d'enfants juifs sont cachés, on change leurs nom et prénom.

Justes ou résistants choisissent souvent la discrétion après la Libération<sup>2</sup>. La reconstruction politique et économique se fait très vite en dehors des filières de la Résistance, ce qui marginalisera peu à peu le Parti communiste après 1947/48. La « Question royale » divise le pays mais ne met pas en cause son redressement. L'avènement de Baudouin I<sup>er</sup> en 1951 met un terme à ce qui ne fut pas une guerre civile mais eût pu le devenir si les autres structures de l'État n'avaient pas tenu. Les premières années du règne correspondent à une époque de prospérité dont l'exposition universelle de 1958 (avec l'Atomium), la première de l'après-guerre, est le symbole malgré l'affrontement des Blocs de la Guerre froide. Sur fond de guerre scolaire (entre catholiques et non catholiques) certes, le climat culturel est plutôt consensuel. Tintin se lit partout, hors pilarisation. L'école littéraire néo-classique, qui atteint un public restreint, incarne cette posture de reconstruction autour des valeurs abstraites bien différentes de celles de l'engagement sartrien.

---

<sup>1</sup> Albert Gérard, *Genesis. Aux sources de la littérature européenne*, Paris, Honoré Champion, 1988.

<sup>2</sup> Ainsi les parents d'Isabelle Spaak ou ceux de Pierre Mertens.

L'enseignement est dominé par la seule littérature française. Il est généralement de qualité et structurant.

Survient Mai 68. Il ne revêt pas les mêmes couleurs qu'en France mais relève des mêmes appétences. Il est perturbé en effet – et partiellement phagocyté – par la « question linguistique », à travers les manœuvres des nationalistes flamands pour faire exploser l'Université catholique pluriséculaire de Louvain. Les chemises brunes sont dans les rues – premières manifestations sans doute de l'extrême droite en Europe – mais pas seulement. La gauche flamande est là aussi – ce qui rend complexe l'analyse du phénomène du « *Walen buiten* »<sup>3</sup>. Une chose est sûre, en revanche, pour les Flamands dans leur ensemble : il faut éviter la francisation du Nord de Bruxelles.

La formation intellectuelle de l'époque est solide, je l'ai dit, plutôt classique mais ouverte, demanderesse de courants nouveaux. Psychanalyse, marxisme, linguistique et sémiotique se pressent au portillon. Ils offrent d'autres perspectives que celles de Sartre, de Teilhard de Chardin ou de Raymond Aron. Des maisons de la culture commencent à se créer en Belgique à l'initiative du ministre Pierre Wigny.

Au moment où Michèle Fabien va advenir à la littérature et au théâtre, et rédiger sa remarquable thèse consacrée à Michel de Ghelderode, elle est proche, à Liège, d'un théâtre engagé, le Théâtre de la Communauté ; et du metteur en scène qui fait la transition entre le théâtre de l'après-guerre et le nôtre, Henri Chanal. Elle s'intéresse notamment à la mise en scène par Chanal d'une pièce d'une écrivaine belge, Liliane Wouters, *La Porte*. Elle épouse un autre romaniste liégeois, Jean-Marie Piemme et incarne avec lui, dans les années 1970, une figure qui révolte le théâtre institutionnel : le dramaturge, lequel a à voir avec le *Dramaturg* à l'allemande. Cela signifie, dans le théâtre francophone de la Belgique, l'inscription, dans la genèse de la représentation théâtrale, d'une dimension intellectuelle critique. Michèle Fabien en deviendra une sorte d'emblème absolu. Ses notes de travail témoignent de la minutie de ses approches.

---

<sup>3</sup> « Les Wallons dehors ».

## 2. L'ISTHME DE LA DRAMATURGE

Un tel contexte entend évidemment articuler le littéraire, l'intellectuel et le politique. Si la notion de *Dramaturg* provient du monde germanique, on ne s'en trouve pas moins dans l'histoire particulière de la Belgique, tout autant qu'au cœur des débats qui agitent l'Hexagone – notamment la question du brechtisme et du postbrechtisme. Question aussi importante pour une Fabien que pour un Kalisky ! Leurs réponses, en revanche, sont loin de coïncider dans les années 1970. La question des formes de dépassement du brechtisme qui s'est emparé de la scène française – disons entre 1968 et 1978-80 – est fondamentale à ce moment. La production dramatique propre de Michèle Fabien constituera d'ailleurs une prise de distance par rapport au brechtisme, et inscrira à la scène une forme de « distanciation » propre à son théâtre, qui est en outre celui d'une femme. Le travail d'adaptation qu'elle ne cesse d'accomplir – et l'évolution que l'on peut y lire – joue un rôle très concret dans cette maturation. Ce type de travail est, chez elle, typiquement européen. Il concerne aussi bien l'Allemagne que l'Autriche, la Belgique, la France ou l'Italie.

Tout cela s'engendre au moment où Michèle Fabien va d'autant plus s'ancrer et se singulariser au cœur de la scène théâtrale francophone belge que se noue la passion qui va la lier à Marc Liebens, un quart de siècle durant. On découvrira plus loin les nombreux effets théâtraux qui en procèdent. Cela prend cours au moment des débats très violents qui opposent la jeune génération<sup>4</sup> – Liebens en tête, mais aussi Sireuil, Van Kessel, etc. – au directeur du Théâtre National, Jacques Huisman. Celui-ci avait misé, à la Libération, et dans l'esprit de reconstruction évoqué plus haut, sur un théâtre privilégiant la diffusion dans de nouvelles couches sociales. Comme en France, on parle de théâtre populaire, ce qui n'était que très partiellement vrai, le nouveau public étant plutôt celui de la petite bourgeoisie. Il s'agissait d'un théâtre de conscientisation et de divertissement, quelque peu socialisant, étranger aux recherches formelles.

L'époque voit en outre les pouvoirs publics retirer les subsides au Théâtre du Parvis<sup>5</sup> qu'animait Marc Liebens au début des années 1970, épisode dont les causes ne se limitent pas à des problèmes de gestion. L'accueil de Liebens par Claude Étienne, un des barons de l'après-guerre – directeur du plus littéraire des théâtres de l'époque (le Rideau de Bruxelles), il créa notamment les pièces de la plupart des auteurs belges

---

<sup>4</sup> Cf. Marc Quaghebeur, « Jeune Théâtre en Belgique francophone », dans *Bulletin du Centre belge de l'Institut international du Théâtre*, n°6, 1979, p. 3-13.

<sup>5</sup> Louvet et Ghelderode sont à l'affiche, mais aussi Marivaux. Cf. Vincent Radermecker, « Traitement et valorisation des archives du Théâtre du Parvis », dans *Arts du spectacle : patrimoine et documentation. Société internationale des bibliothèques et musées des arts du spectacle. XXIII<sup>e</sup> congrès international – Paris, 25-30 septembre 2000*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2002, p. 30-37 ; Vincent Radermecker, « La Chronique des Archives et Musée de la Littérature : petit aperçu des archives du théâtre du Parvis », dans *Textyles*, n°20, 2001, p. 101-111.

de l'après-guerre –, montre notamment que la question du texte et de la théâtralité se trouvait bel et bien au cœur du conflit. Chez ce grand catholique qu'était Claude Étienne, Marc Liebens et Michèle Fabien proposent une adaptation archimarxisante – mais stylisée – des *Paysans* de Balzac. C'est l'époque où l'auteure écrit une sorte d'essai (des « notes de travail ») sur la fonction de dramaturge.

Durant cette seconde moitié des années 1970, Marc Liebens et Michèle Fabien sont en outre à l'origine d'un premier événement essentiel de l'histoire théâtrale des années 1970 en Belgique francophone : la réécriture de *Conversation en Wallonie* de Jean Louvet par Michèle Fabien avec l'auteur, et la mise en scène de cette version par Marc Liebens. Il s'agit d'une sorte de transposition de la vie de Jean Louvet sur fond de mémoire hamletienne, soit la dramatisation de la vie de Jonathan, fils de mineur devenu intellectuel, avec la culpabilité et les ambiguïtés que peut entraîner un tel changement de statut social. La réécriture sort l'écriture de Louvet de la dimension naturaliste qui imprègne toujours quelque peu les premières versions de ses textes. Réincarnation de la figure d'Hamlet, la figure du père y prend un relief supplémentaire. À la Maison de la Culture de Tournai (1977), la mise en scène dans un dispositif en longueur (les spectateurs se trouvaient de part et d'autre) constitue un déploiement théâtral majeur. Le texte, comme la mise en scène, n'ont rien à voir, ni avec le Théâtre Prolétarien, ni avec le théâtre engagé de l'époque. Ils présentent des personnages venus de la Wallonie pauvre au cœur d'une théâtralité hypermoderne sur fond de renvoi shakespearien, mais à travers une langue blanche, sans effets rhétoriques. Ce moment important constitue une réussite théâtrale littéraire et sociétale qui frappe plus que ne l'avait fait l'adaptation des *Paysans* de Balzac. Michèle Fabien y amorce ce qui deviendra son propre trajet.

La tension féconde entre écriture, idéologie et lecture critique des textes produit d'ailleurs plusieurs effets. Fabien écrit ainsi un texte, jamais joué, *Staline dans sa tête* (1975), qui recoupe bien des préoccupations de l'époque et du siècle, aussi bien que les modalités de travail et d'écriture de la dramaturge. Cette adaptation d'une nouvelle de Leonardo Sciascia s'appela d'abord, comme la nouvelle, *La Mort de Staline*. Ce faisant, Fabien plonge dans une des matrices mentales et imaginaires qui forgea le siècle mais aussi déjà, et conjointement, dans la question de la théâtralité. C'est l'histoire d'une actrice et d'un vieux communiste italien qui ne parvient pas à sortir de sa tête la présence du Petit Père des peuples. « Car c'est bien au théâtre que nous sommes, où ce qui se joue est à la fois plus et moins (ou autre chose) que ce qui s'est "réellement passé", où ce qui se comprend est à la fois plus et moins (ou autre chose) que ce qui se joue. »<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Notes de Michèle Fabien à propos de *Staline dans sa tête* (archives Marc Quaghebeur).

Au même moment – ce qui atteste le type de préoccupations de l'époque, de l'auteur et du (des) groupe(s) dans le(s)quel(s) elle gravite –, Michèle Fabien entend écrire une pièce qui se serait appelée *Lettres de l'intérieur du parti* (1976-77). Elle se fondait sur les lettres de Maria Antonietta Macciocchi. Michèle Fabien lui soumet d'ailleurs son texte. Comment adapter en effet ce volume paru en français, et qui connut un franc succès en France comme en Belgique, mais qui raconte la vie politique de la région de Naples ? Michèle Fabien y interroge entre autres la question de savoir comment produire du jeu à partir d'un texte théorique. Elle la hantera encore, vingt ans plus tard, à travers la figure d'Érasme.

Outre ces plongées italiennes et ces réminiscences des cultures française ou anglaise en 1976, Fabien s'était immergée<sup>7</sup> avec Jean-Marie Piemme dans l'histoire de Pierre Rivière, Français de l'époque de Louis-Philippe, qui avait assassiné père, mère, frère et sœur. Il écrivit ses mémoires en expliquant pourquoi il avait commis ces meurtres – ce qui constitua un des premiers sujets de la psychiatrie du XIX<sup>e</sup> siècle et donna lieu à des réflexions de Michel Foucault. Piemme et Fabien insistent sur la nécessité de construire un spectacle à partir des différents discours tenus sur l'affaire. Ceux-ci transforment en effet le réel et en font un refoulement à décoder. Une nouvelle fois, c'est à l'articulation du politique et de l'historique, mais aussi de l'individuel, que s'affronte la future écrivaine, à travers une attention toute particulière à la question des mots, des discours. On assiste en outre à une reprise intellectuelle et scripturale d'intellectuels européens contemporains : Sciascia, Macciocchi, Foucault...

À propos de l'adaptation des *Lettres de l'intérieur du parti*, Fabien se posait ouvertement, je l'ai dit mais j'insiste, une question qui va hanter sa vie : comment produire du jeu sur un texte théorique ? Il ne s'agit pas, pour elle, de jouer dans la transparence vécue de la correspondance ou de renvoyer, dans le cas de Pierre Rivière, aux faits ou aux seuls mobiles. *Berty Albrecht* ou *Charlotte* porteront la marque de ces lointains préparatifs.

S'inscrivent ainsi, dans le parcours de la future écrivaine, des formes d'adaptations théâtrales amorcées puis refoulées – la question du refoulement hantant notamment l'auteure. Elle la posait déjà dans *Les Paysans*, ce qui permet de s'interdire tout simplisme. Dimensions intellectuelle et politique vont donc très tôt de pair chez elle, et de façon indissociable, avec la question du comment faire aujourd'hui un théâtre qui parvienne à dire et le politique et l'intellectuel, tout en correspondant à une dramaturgie moderniste (et non pas à une *mimesis* de la représentation).

---

<sup>7</sup> Dans son remarquable livre *L'Écllosion d'une parole de théâtre. L'oeuvre de Michèle Fabien. Des origines à 1985* (Bruxelles, PIE-Peter Lang, 2014), qui procède d'une thèse de doctorat soutenue à Oviedo, thèse que j'ai codirigée avec madame Carmen Fernández Sánchez, Dominique Ninanne fournit un maximum de précisions et d'analyses sur ces genèses.



### 3. LA RÉVÉLATION HEINER MÜLLER

La découverte d'un écrivain est-allemand, Heiner Müller, dont Michèle Fabien, Marc Liebens et l'Ensemble Théâtral Mobile deviennent les premiers porteurs<sup>8</sup> dans le monde francophone (un fort numéro de *Didascalies* prolongera ses séminaires bruxellois de 1984, organisés à l'occasion de la mise en scène de *Quartett*) accélère tous les processus en cours. Avec *Hamlet-machine*, créé en 1978, le Shakespeare qui hante déjà *Conversation en Wallonie* apparaît à la fois en force et en fragment. Cette fois, l'histoire d'Hamlet se réduit à cinq pages, cinq pages in-quarto. À Bruxelles, la représentation fait l'effet d'une bombe. La pièce se joue à Anderlecht, rue Scheutveld, dans une petite salle du Théâtre Élémentaire, au bord du canal. Les têtes de Mao et de Marx gisent sur le sol. Un homme et une femme sont en scène. On entend des phrases impensables. Comme si l'on revisitait et tournait la page de siècles de littératures dramatiques, mais aussi celles de l'idéalisation politique du communisme à l'heure où sa version soviétique domine, politiquement et militairement, une belle part de l'Europe. Une cristallisation se produit, en même temps, aux niveaux dramaturgiques, textuel et scénique. Ici encore, Michèle Fabien multiplie des notes sur le projet. L'une des premières débute comme suit : « Dans le *Petit Organon*, Brecht définit le personnage d'Hamlet comme quelqu'un (je résume) qui est surtout apte à parler, mais qui n'a pas réussi à empêcher Fortimbras, le Norvégien, d'envahir le Danemark. // Müller ne peut pas ne pas le savoir ! Mais ce dernier avatar d'Hamlet, le personnage en scène dans *Hamlet-Machine* le refuse. »<sup>9</sup>

J'y lis clairement les formes d'inscription très particulières chez Fabien de l'historique sur lequel elle ne porte pas un discours comparable à celui de Marc Liebens, du mien ou d'autres. La preuve est toutefois – là comme ailleurs – que l'Histoire nourrit et travaille son œuvre d'une façon fondamentale, dramaturgie en sus. « La lecture de Brecht, poursuit-elle, laisse entendre que si Hamlet avait réfléchi ou agi autrement, il aurait pu empêcher l'invasion de son pays (on connaît les théories de Brecht sur l'aveuglement des personnages qui doit "éclairer" le spectateur) ; Müller n'étant plus dans la même Histoire, ne raconte plus dans la même histoire<sup>10</sup> ». Brecht s'est battu contre le nazisme. Müller vient après, il vit du côté oriental du Rideau de fer. Le premier tableau, « *Album de famille*, écrit encore Fabien, constitue, pour le personnage de Müller, une tentative pour transformer radicalement le rôle, le "scénario" de l'*Hamlet* de Shakespeare, après avoir mis au rencart la lecture qu'en fait Brecht (je parlais avec le ressac, derrière moi les ruines de l'Europe... BLA BLA)<sup>11</sup> ».

Voilà qui est plus que clair.

---

<sup>8</sup> Il y aura des représentations en France par la suite. Les éditions de Minuit ont publié les traductions de Heiner Müller, lequel viendra à Bruxelles en 1984.

<sup>9</sup> Notes de Michèle Fabien préparatoires au spectacle, dactylographiées et intitulées « J'étais Hamlet... ruines de l'Europe » (Archives Marc Quaghebeur).

<sup>10</sup> *Idem.*

<sup>11</sup> *Idem.*



Dans d'autres notes, Michèle Fabien dira : « Et si une compagnie théâtrale décidait de monter *Hamlet* de Shakespeare ? Un classique... c'est intéressant, c'est très ancien, et pourtant, cela parle encore de nos problèmes (c'est dire si nos problèmes sont anciens !) [...]»<sup>12</sup> ». Dans la suite du texte, elle reconnaît que Marc Liebens et elle ont, par trois fois, songé à monter un Shakespeare, et qu'ils y ont renoncé. Parce que monter Shakespeare tel que c'est écrit ne leur paraissait plus permettre de rendre compte du siècle<sup>13</sup>. « Heiner Müller, écrit Fabien, réussit cette gageure d'écrire une pièce qui, en quatre pages, arrive à poser toutes nos questions sur la culture, sur le théâtre, sur le politique, sur le totalitarisme, sur l'intellectuel et même (!) sur la femme. Cette pièce, on pourrait la monter dans le luxe, car il y a beaucoup de personnages [...] Pour des raisons économiques, nous avons "choisi" de monter ces quatre pages avec deux comédiens et un décor unique [...] [N]os comédiens, qui prennent en charge nos questions écrites par Müller et qui ne sont pas vraiment satisfaits du texte de Shakespeare, vont jouer autre chose, et dans un autre lieu. Un lieu théâtral possible d'où un auteur aux prises avec une culture et une société défaillantes se pose ces questions<sup>14</sup> ».

La seconde séquence de la pièce, celle qui suit *Album de famille*, concerne Ophélie. Ophélie ne saurait correspondre à l'idéal militant féministe/féminin de cette génération<sup>15</sup>. L'Ophélie de Müller préfigure la Jocaste de Fabien. Elle écrit : « Quelle est cette femme qui ne joue pas le jeu de la honte et de la souillure proposé par l'homme ? C'est une femme moderne qui ne peut plus jouer Ophélie, la suicidée, mais qui tente, aujourd'hui, de se libérer sur son propre terrain, celui du corps, celui du foyer. / Séduction de la femme libre ? Hamlet, qui n'est pas à l'aise dans son époque parce qu'il est tout de même un intellectuel nouveau qui n'entérine pas la vendetta féodale, Hamlet donc, veut devenir une femme. Mais ça n'est pas si simple : où est la femme dans notre modernité ? Dans l'image de la putain ou dans celle de la mère – madone aux sept douleurs... L'homme doit-il se réfugier dans l'amitié ? Il s'immobilise en tous cas<sup>16</sup> ».

Puis encore : « [...] il est bien difficile de réinjecter du contemporain dans la situation shakespearienne : il y manque la femme,

<sup>12</sup> Cette parenthèse est typique des ponctuations qui étaient celles de Michèle Fabien. Texte de Michèle Fabien inséré dans *ETM 2* (périodique trimestriel, n°1, novembre [19]78), ce même périodique servant de programme pour la création de *Hamlet-Machine* par l'Ensemble Théâtral Mobile en novembre 1978 au Théâtre Élémentaire (rue Scheutveld, 50 – 1070 Bruxelles).

<sup>13</sup> Cette question hantait René Kalisky, à la même époque, qui en parle clairement dans son essai *Du surjeu au surtexte*.

<sup>14</sup> Texte de Michèle Fabien inséré dans *ETM 2* (périodique trimestriel, n°1, novembre [19]78), *op. cit.*

<sup>15</sup> Avec Françoise Collin, notamment, s'est développé en Belgique, dans les années 1970, un mouvement féministe très important, mouvement auquel participe Michèle Fabien mais avec la distance critique qu'apporte la psychanalyse.

<sup>16</sup> Tapuscrit de Michèle Fabien pour le programme de la création de *Hamlet-Machine* par l'Ensemble Théâtral Mobile en novembre 1978 (*op. cit.*).

les masses, et le concret d'un pouvoir fort<sup>17</sup> ». Ces réflexions sont profondément marquées par la trame de ce qui fait la vie des années 1970 dans notre pays comme en Europe occidentale, et qui va largement expliquer l'invention de Michèle Fabien dans ses adaptations ultérieures, comme dans ses pièces personnelles – tout autant que l'évolution singulière de la dramaturgie de l'Ensemble Théâtral Mobile au sein du monde théâtral belge. La seule comparaison possible, mais avec toutes les différences qu'il convient tout autant de souligner, c'est Vitez en France<sup>18</sup>, qui dispose de plus de moyens, d'un public forcément plus large, et d'une situation politique moins comparable à la nôtre qu'il y paraît. Chez les uns comme chez les autres, en revanche, on entend le texte. Décor et effets de scène ne sont pas là pour le noyer, pour l'étouffer<sup>19</sup>.

À propos d'Ophélie, Müller écrit dans « 2. l'Europe de la femme » : « Enormous room Ophélie Son cœur est une horloge / OPHELIE (CHŒUR/HAMLET) / Je suis Ophélie<sup>20</sup>. Que la rivière n'a pas gardée. La femme à la corde la femme aux veines ouvertes la femme à l'overdose SUR LES LEVRES DE LA NEIGE la femme à la tête dans la cuisinière à gaz. Hier j'ai cessé de me tuer. Je suis seule avec mes seins, mes cuisses, mon ventre. Je démolis les instruments de ma captivité, la chaise la table le lit. »<sup>21</sup> C'est assez différent de Shakespeare.

Ce spectacle est resté dans de nombreuses mémoires. Il inspire à Michèle Fabien une correspondance avec un dramaturge français important dans l'histoire de la pensée théâtrale en France : Bernard Dort. Michèle Fabien a toujours souhaité mener des correspondances avec tel ou tel intellectuel majeur (Trivier, Mertens, etc.), processus qui n'ont toutefois jamais pu être menés à terme. Dans ce cas, quelques lettres ont émergé et ont été publiées sous le titre *Tout mon petit univers en miettes ; au centre, quoi ?*<sup>22</sup>. On y voit bien que Dort ne souhaite pas poursuivre, question qui vaudrait d'être creusée pour lui comme pour les autres. On y lit tout autant le désir inabouti de Michèle Fabien en la matière. À mes yeux, il s'agit en effet d'un élément fondamental dans la description de sa démarche comme dans l'inscription de celle-ci dans le temps qui fut le nôtre.

Nous sommes des enfants du xx<sup>e</sup> siècle, et point du XXI<sup>e</sup> siècle – mais du second xx<sup>e</sup> siècle, celui de l'après 1945 et de l'après 1968.

---

<sup>17</sup> *Idem.*

<sup>18</sup> À noter qu'il s'adjoint, à l'époque, une écrivaine, Marie Étienne, qui a relaté ses années Vitez dans *En compagnie d'Antoine Vitez. 1977-1984*, Paris, Hermann éditeur, 2017.

<sup>19</sup> Ce qui est radical dans la plupart des mises en scène de l'Ensemble Théâtral Mobile. Le thème de l'étouffement était celui de la thèse de Michèle Fabien sur Ghelderode.

<sup>20</sup> Quand je parlerai de la pièce *Jocaste*, il faudra se souvenir de ceci.

<sup>21</sup> Heiner Müller, *Hamlet-Machine*, épreuves d'imprimerie annotées par Michèle Fabien (collection Marc Quaghebeur).

<sup>22</sup> Bernard Dort, Michèle Fabien, *Tout mon petit univers en miettes ; au centre, quoi ?*, Bruxelles, Éditions Alternatives théâtrales, 1980.

Revenant sur Ophélie et Shakespeare dans sa lettre à Bernard Dort du 26 décembre 1979, Michèle Fabien écrit : « Même si l'homme et la femme sont dans des théâtralités différentes, ils sont sur le même plateau et la momification d'Ophélie/Électre se situe à l'époque glaciaire après qu'Hamlet-Jivago<sup>23</sup> ait tué Marx, Lénine et Mao. Comme s'il y avait une nécessité du théâtre *quand l'Histoire fait défaut*<sup>24</sup> ».

L'action théâtrale bruxelloise se situait dans la neige, ce qui était limpide. Cette assertion va toutefois plus loin. Elle indique en effet une des clés du théâtre de Michèle Fabien jusqu'à *Charlotte* (2000) et éclaire le choix des textes qu'elle adapta tout au long des trois dernières décennies du XXe siècle. « Ophélie profère ici tout un autre langage : ses propos sont une réécriture de ceux de Lady Macbeth (il y a dans Shakespeare de quoi nourrir aussi les femmes !) et le nom qu'elle se donne, c'est Électre. Mélanger les deux, c'est peut-être une façon de les annuler, de n'être ni l'une, ni l'autre, tout en étant quand même l'une et l'autre : aucun modèle féminin ne pouvant fonctionner sans être transformé. »<sup>25</sup> Ophélie, Électre, Lady Macbeth... On le voit, l'on circule alors très naturellement dans les cultures européennes pour réinterroger l'époque. Fabien n'était bien sûr pas la seule, mais le fit de façon particulièrement massive, critique et innovante, en Belgique.

#### 4. DE SANCHOTTE A JOCASTE

Pour elle comme pour beaucoup, les années 1970 sont des séquences d'engendrement extrêmement riches et fécondes qui vont se nouer en destin au début des années 1980. Elles le font doublement. Par une adaptation des *Bons Offices* de Pierre Mertens, le co-inventeur de la notion publique de belgitude<sup>26</sup>, et l'auteur du roman précité (1974) auquel Régis Debray consacra un article plus qu'élogieux. Ce roman suit les tribulations d'un certain Sanchotte, mélange de Don Quichotte et de Sancho Pança, médiateur israélo-palestinien de nationalité belge qui va s'enliser dans les sables du Proche-Orient et se perdre au pied des pyramides. De ce roman touffu, comme la plupart des romans de Mertens – *Terre d'asile* et *Lettres clandestines* exceptés –, Michèle Fabien va faire une épure parfaitement théâtralisable et admirablement théâtralisée<sup>27</sup>. Une épure jouée dans une cage de verre, dans un ancien local industriel art nouveau, sis dans un quartier de Bruxelles (la rue de la Caserne), et tombé en désuétude.

---

<sup>23</sup> Pasternak obtint le prix Nobel mais ne put le recevoir du fait du refus des autorités soviétiques. *Le Docteur Jivago* fut tout d'abord publié chez Mondadori en Italie. Ce fut un événement important de l'histoire culturelle européenne.

<sup>24</sup> Bernard Dort, Michèle Fabien, *Tout mon petit univers en miettes ; au centre, quoi ?*, *op. cit.*, p. 23. C'est moi qui souligne.

<sup>25</sup> *Idem.*

<sup>26</sup> Le terme a en effet été inventé par Jacques Brel, aux dires d'Olivier Todd, mais sans qu'il le rende public.

<sup>27</sup> Elle fera de même avec *Œdipe sur la route* d'Henry Bauchau, créé peu après sa mort.

Après *Hamlet-machine*, la création des *Bons Offices* (au cœur des manifestations du 150<sup>e</sup> anniversaire de la proclamation de l'indépendance de la Belgique) constitue un nouvel événement théâtral majeur de la représentation en Belgique francophone. Une sorte d'unanimité l'accompagne<sup>28</sup>, en tout cas de la nouvelle génération<sup>29</sup>. Ce fut sans doute le moment de grâce de la génération de la belgitude.

L'année suivante, toujours dans le même théâtre, sur un décor fait de hauts gradins blancs, est jouée la première pièce – non pas écrite, mais représentée – de l'auteure : *Jocaste*. Elle commence, non pas par « Je suis Ophélie », mais « Je m'appelle Jocaste. / Regarde-moi. / Ni reine, ni veuve, ni épouse, ni mère. / Elle s'appelle suicidée, cette femme immonde et qui est morte seule et souillée sans que les regards de la cour et des devins, des bergers et des messagers n'aient cherché la trace de son corps. Transparente pour cause d'horreur. / Muette... / Écoute... un tout petit écho, et qui vient de si loin... C'est moi qui vous dirai l'horreur de ce qui s'est passé, que vous n'avez pas vu. Mais vous saurez, autant que ma mémoire s'en souviendra, ce qu'a souffert la malheureuse. Folle d'horreur, elle a couru au lit nuptial, s'arrachant à pleines mains les cheveux. Elle entre, claque violemment les portes derrière elle, invoque Laïos, le roi défunt et son premier époux : elle se remémore le passé, cet enfant qu'il lui fit et par qui il mourut, et les enfants qu'elle eut elle-même de son fils parricide. Elle gémit, misérable sur cette couche où tout à tour elle enfanta un époux de son époux, et des enfants de son enfant. »<sup>30</sup> Et de poursuivre, cinq actes durant<sup>31</sup>, l'impitoyable et bouleversant monologue/dialogue d'une femme qui, pour la première fois, parle et n'est pas parlée par autrui. Une femme dont les premiers mots s'entent très clairement dans les matériaux réflexifs et scéniques évoqués plus haut dans cet article.

Majeur à maints égards, *Jocaste* illustre le type d'affirmations (« Je m'appelle Jocaste ») et de questionnements qui hanteront l'ensemble du théâtre de Michèle Fabien, jusqu'à l'histoire de l'éphémère impératrice du Mexique devenue folle. Les tentatives scéniques issues de Sciascia ou Macciocchi sont directement ancrées dans l'histoire contemporaine et entées sur la question de la parole – la parole étant, pour Michèle Fabien, l'essence même du théâtre. La scène est donc le lieu sur lequel doit s'inscrire une parole qui permette, je ne dirais pas de réécrire

---

<sup>28</sup> Frédéric Baal, représentant majeur du Théâtre du corps (Laboratoire vicinal) ou René Kalisky (1936-1981), dramaturge capital des années 1970, y assistent par exemple.

<sup>29</sup> Étrangement – et significativement – la biographie de Pierre Mertens (*Pierre Mertens. Le siècle pour mémoire*) que Jean-Pierre Orban publie en 2018 (Les Impressions nouvelles) ne rend nullement compte ni de ce travail ni de ce moment (ni des autres d'ailleurs). Indice, parmi d'autres, de ce qu'est la fortune littéraire ; comme la mécompréhension foncière qui accompagna une trajectoire exceptionnelle et... généreuse de Michèle Fabien.

<sup>30</sup> Michèle Fabien, *Jocaste*, Bruxelles, *Didascalies*, 1, 1981, p. 7.

<sup>31</sup> Cf. mon article « À l'heure de la belgitude, Jocaste parle. L'Invention de Michèle Fabien », dans *Vives Lettres*, n°10, 2000, p. 55-92.

l'Histoire, mais de la faire revivre autrement. Il s'agit donc, à travers un texte approprié – tout sauf anecdotique –, d'ouvrir la porte à la question de faire rejouer l'Histoire autrement que ce qu'elle a été, pour qu'elle adienne différemment, ultérieurement<sup>32</sup>. Cela deviendra exemplaire dans la dernière pièce de l'auteure, *Charlotte*.

Le cycle public de Michèle Fabien va donc d'une reine à l'autre – de la reine de Thèbes à l'impératrice de Mexique – et d'une parole enfin libérée mais blessée à mort, à une autre, déliée et délirée, mais incarnée. Dans les tirades de *Charlotte*, l'actrice qui ne peut être assimilée à la femme réelle<sup>33</sup>, est confrontée à son double – et non pas à un musicien, comme c'était le cas dans la création de *Jocaste* (en haut des gradins, la reine de Thèbes nouait avec lui une sorte de dialogue en forme d'échos, métaphore de son œuvre et de sa vie). Ce double est une autre actrice au sens strict. *Charlotte 1* et *Charlotte 2*, êtres purement théâtraux, constituent dès lors le dédoublement et l'accomplissement des questions de l'Histoire et du Théâtre, de la femme et de la parole qui tissent l'œuvre entier de la dramaturge<sup>34</sup>.

Les pièces ou adaptations qui suivent *Jocaste* ont à voir, la plupart du temps, avec le destin de femmes. Après Müller et son Allemagne de l'Est, c'est l'Autriche et Thomas Bernhard qui requièrent l'attention de Michèle Fabien et de Marc Liebens. La mise en scène d'un roman de Thomas Bernard, *Oui*, voit une femme, qui a épousé un industriel suisse, s'enliser (s'encaver) dans une sorte de maison bunker qu'il lui a fait construire en Suisse. Le programme qui accompagne cette création est important. Des logiques théâtrales propres à l'auteure se dessinent ainsi au travers de ses circulations européennes. Il s'agit à nouveau d'un monologue, et de personnes perdues dans des situations qui prolongent à leur façon *Hamlet-machine* où l'on se trouvait dans une sorte d'après-Histoire.

Tel était aussi le cas en fait de *Jocaste* ou des *Bons Offices* mais avec une autre forme de mise à distance de l'Histoire en ruines. *Oui* (1981), qui fut un franc succès, était joué dans un salon qui ne pouvait pas accueillir beaucoup de monde – la perspective de la mise en scène entendant se recentrer sur l'histoire de la « Persane ». En un sens, tel était aussi l'enjeu de *Notre Sade* (pièce écrite en 1978, et montée en 1985), montage/réécriture de la correspondance que Donatien Alphonse François, marquis de Sade, écrivit à Madame de Sade. Michèle Fabien en tire un texte extrêmement original dans lequel une auteure enfermée s'empare de ces textes et joue à retourner l'impasse de l'échec.

---

<sup>32</sup> Là encore, la comparaison différentielle avec René Kalisky vaudrait d'être approfondie.

<sup>33</sup> La comparaison avec la pièce de Liliane Wouters *Charlotte ou la nuit mexicaine* (1989) est, à cet égard, très révélatrice.

<sup>34</sup> En 1997, elle fait jouer, dans la mise en scène de Marc Liebens, son adaptation – publiée – d'*Une paix royale*, roman capital pour la Belgique. Elle avait travaillé auparavant à une adaptation théâtrale de *Terre d'asile*, notamment.

La réécriture théâtralisante concerne également *Aurélia Steiner* de Marguerite Duras pour laquelle Fabien s'essaie à la mise en scène – elle comprend que tel ne sera pas son fait. Suit un autre spectacle, à nouveau tiré de Müller, *Quartett*, réécriture par ce dernier des *Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos, où disparaît la certitude de la maîtrise désirante. Réécriture, donc, encore et toujours ! Fabien s'écarte toutefois des sentiers à contenus politiques immédiatement lisibles des années 1970 pour aller au cœur de ce qui découle du politique des années 1980. Elle le fait donc au profit du centrage autour d'un personnage aux prises aussi bien avec la déperdition de lui-même que de l'Histoire. Tel était toutefois le cas, si l'on y regarde bien, de *Staline dans sa tête*. Durant ces années, la focale se braque – et pour cause – sur des destins de femmes, mais de façon non exclusive comme le montre *Tausk*.

Après l'éblouissante mise en scène de *Quartett*, trop parfaite formellement peut-être, et les fabuleuses journées de séminaire avec Heiner Müller qui débouchent sur la publication d'un fort numéro de *Didascalies* déjà mentionné, Liebens et Fabien réalisent avec Jean Louvet (1934-2015) un autre défi européen auquel Michèle Fabien n'a cessé de convier l'écrivain : réécrire *Faust*. Au terme de la création, le 6 mai 1985, d'*Un Faust*, le dramaturge reçoit des mains de Georges Bovy, directeur de cabinet du ministre-président Philippe Moureaux, le Prix triennal de littérature dramatique. La pièce inscrit directement l'interpellation historique du monde contemporain que vient d'éclairer la publication de *L'Ère du vide* de Gilles Lipovetsky ; mais aussi la fragilisation foncière des défis comme de l'imaginaire révolutionnaires – mais aussi ceux de l'humanisme renaissant.

Auparavant, l'Ensemble Théâtral Mobile avait créé au Grand Théâtre de Lille, le 4 novembre 1982 (puis joué au Théâtre du Nouveau Gymnase de Liège et au Théâtre Varia à Bruxelles), *Jim le Téméraire* de René Kalisky, pièce qui plonge au cœur des dimensions les plus folles et les plus ésotériques du nazisme. Michèle Fabien joua un rôle important dans les choix définitifs de la mise en scène de cette pièce d'un auteur belge d'origine juive.

Le couple Fabien-Liebens apparaît alors clairement comme un pôle majeur, et de la modernité scénique, et des renouveaux de l'écriture dramatique réintronisée comme élément essentiel du fait scénique. Il espère le voir reconnaître dans les premiers contrats-programmes signés avec la Communauté française de Belgique, entité fédérée issue de la réforme constitutionnelle du Royaume. La Convention est négociée sur 14 000 000 de francs belges, aucune information n'est transmise aux intéressés. Ils signent donc, les yeux fermés, lors d'une cérémonie officielle, un document qui ampute en fait leur subvention de 4 000 000 de francs. Nous le découvrons dans un petit restaurant de la rue du Marteau où nous entendions fêter cette signature et où nous crûmes bon de lire enfin ce qui venait d'être signé. Quinze ans plus tard, Michèle Fabien décédera de suites d'autres ignominies, comparables – les mêmes acteurs de l'ombre ayant à nouveau frappé.



L'institutionnalisation de la Communauté française est en route. Le temps des espérances lyriques et transformatrices va progressivement s'achever. L'esprit de ce que nous avons voulu va être peu à peu subverti, marginalisé, fonctionnarisé, et racrapoté.

En conséquence, et pour leur part, Fabien et Liebens décident de fonctionner désormais entre Belgique, Suisse et France ; de devenir une sorte de compagnie nomade ; et de renoncer au lieu fixe. C'est dans cette phase de leur vie qu'ils découvrent, en revanche, en 1990, un lieu d'ancrage personnel et décentré, l'ermitage de La Crête, en Haute-Normandie, à Saint-Pierre-la-Vieille. Michèle y écrit ses pièces. Elle le fait désormais à l'ordinateur.

## 5. PASOLINI

Entre-temps s'est produite une autre aventure qui explore une autre facette de la création européenne et confirme la rôle-charnière de marge francophone dont la Belgique a souvent fourni des exemples. À côté de la révélation du théâtre germanique – Müller et Bernhard, avant la revisitation de Kleist (et Plaute) dans *Amphitryon* –, l'Italie, esthétiquement et politiquement engagée, novatrice, interpellante et dérangement, se voit prise en charge, en français, à travers la part la plus méconnue de l'œuvre de Pier Paolo Pasolini : son théâtre. Ce théâtre, publié chez Garzanti à la fin des années 1970, voit le jour en traduction française au tournant des années 1980-1990. Il fait l'objet de nos discussions dans l'appartement bruxellois de Marc Liebens et Michèle Fabien, rue du Lombard, avant le départ du couple et d'Alice Piemme pour Paris, rue Claude Decaen.

C'est à Paris, au Théâtre de la Tempête, qu'est d'ailleurs créé en 1988 *Orgie*, dans une traduction de Danièle Sallenave. La pièce constituera également une révélation en Belgique où elle est ensuite jouée. Comme dans *Un Faust* de Louvet, les acteurs sont confrontés à une Histoire qui ne leur appartient plus. L'heure n'est plus, pour autant, aux choix sismiques en matière esthétique. La belgitude, elle aussi, a fait son heure. Reste que c'est en Belgique, et du cœur même des dynamiques évoquées dans les pages qui précèdent, qu'à travers les mutations et interrogations politiques et esthétiques qui nous traversaient prend corps l'aventure de la traduction des pièces de l'écrivain italien assassiné sur la plage d'Ostie<sup>35</sup>. Le propos de Pasolini dans sa préface à *Bête de style*<sup>36</sup> rejoint nos préoccupations. Le texte s'attaquait en effet aux conformismes esthétiques de gauche comme de

---

<sup>35</sup> Michèle Fabien traduit *Affabulazione* (1988), qui voit Œdipe rattrapé par l'Histoire, et *Pylade* (1990) qui prolonge *Les Euménides* d'Eschyle et met en scène Oreste. Ces deux pièces qui plongent dans l'antique cher à la dramaturge sont traduites avec l'aide de Titina Maselli. Alberte Spinette s'attaque à *Porcherie* (1990), pièce qui a directement à voir avec l'amnésie allemande de l'après-guerre, la plus autobiographique des pièces de l'écrivain, et à *Bête de style* (1990).

<sup>36</sup> Pier Paolo Pasolini, *Bête de style*, Paris, Didascalies, Actes Sud, 1990, p. 5.



droite – et cela, à un moment où, en Belgique et en France, un René Kalisky partait en guerre contre le « théâtre climatisé ».

Ce théâtre, nous décidons de le faire connaître. La Belgique francophone fournit les moyens financiers de son émergence. Marc Liebens décide toutefois de ne pas le publier dans la collection Didascalies qu'il a créée en 1981 avec Michèle Fabien, mais chez Actes Sud Papier – collection dans laquelle a été publiée, en 1987, *Tausk* de Michèle Fabien. Les traductions de Pasolini font donc partie d'une collection Didascalies chez Actes Sud Papier. Celle-ci ne durera que le temps de la traduction des pièces de l'écrivain italien – la version belge de la collection reprenant vie, dans les années 1990, pour la publication du théâtre de Michèle Fabien, essentiellement<sup>37</sup>. De la sorte, l'opération Pasolini apparut pratiquement comme française. Autre chausse-trappe dans un parcours exemplaire qui connut tellement d'avaries et d'injustices.

Par rapport aux trajectoires générationnelles et personnelles, il est clair que le choix de Pasolini<sup>38</sup> prolonge celui de Müller mais va plus loin encore dans l'insoutenable et le difficilement représentable. L'écrivain italien faisait déjà partie des notes de Michèle Fabien au moment des *Lettres de l'intérieur du Parti* – la lettre ouverte de l'écrivain et cinéaste à Maria Antonietta Macciocchi se trouvant dans les papiers de la dramaturge. Peu de temps avant sa mort (en 2012), Marc Liebens voulut, quant à lui, monter une adaptation théâtrale du roman de Pasolini, *Pétrole*. L'histoire de la traduction de Pasolini – théâtre auquel l'on ne s'intéressait pas, à ce moment-là, en langue française – s'inscrit tout autant dans la trajectoire de Michèle Fabien que sa plongée dans les grandes figures antiques qui ne cesseront de hanter sa création à venir (Déjanire, Cassandre, Amphitryon ou Œdipe). Elle la recoupe à certains égards (*Pylade, Affabulazione*).

C'est le moment où Michèle Fabien s'attaque en outre à des figures masculines, non viriloïdes. À commencer par *Tausk* (création de la pièce homonyme en 1987), l'élève de Freud qui se suicide<sup>39</sup> et refuse la dialectique maître/esclave. Mais aussi *Atget*, photographe qui se laisse prendre de profil par Mlle Abbott ; voire *Érasme*, le prince des humanistes et traducteurs (la pièce est toujours inédite).

---

<sup>37</sup> 1953 de Jean-Marie Piemme y est également publié.

<sup>38</sup> Kalisky, Mertens ou Rombaut s'attacheront directement dans leurs œuvres à sa figure après le meurtre d'Ostie.

<sup>39</sup> Comme *Jocaste*. Cf. Marie France Renard, « *Tausk*, tragédie d'un héros inadéquat », *Alternatives théâtrales*, 63 (spécial Michèle Fabien), [1999], p. 29-31.

## 6. DES FEMMES<sup>40</sup>

La création de Fabien se concentre toutefois alors sur des figures de femmes dans l'Histoire. Elle le fait à travers une approche très singulière de ces dernières. La première s'appelle *Claire Lacombe*, une des femmes marquantes de la Révolution française. Ce sont des perdantes ou des victimes de l'Histoire au sein de laquelle elles ont vécu, presque comme dans les limbes – comme monsieur de Sade ? Elle a beau être une des femmes-repères de la Révolution, Claire Lacombe est une de celles auxquelles on va imposer le silence dans lequel seront plongées les femmes du XIX<sup>e</sup> siècle (et, pour une part, du XX<sup>e</sup> siècle). C'est ce spectacle que Marc Liebens entend monter à Saint-Gilles pour le 20<sup>e</sup> anniversaire de la création du Théâtre du Parvis dans cette commune bruxelloise. Comme je l'écris dans mon discours d'adieu<sup>41</sup>, « [l]e vingtième anniversaire de la fondation du Théâtre du Parvis et la création de *Claire Lacombe* en ce lieu quasi mythique déchaînent à nouveau les vieux démons de l'envie. Ils étouffent la parole qui s'y énonce dans l'admirable cal de sac du décor. Ils agitent, abusent et subornent. Pour empêcher que prenne cours une inscription autre que celle de nomades, des errants. Tu en souffres, à ta façon retenue. Comme d'un déni du symbolique ».

Michèle Fabien dira dans une note écrite sur *Berty Albrecht* en 1986 : « En première partie, Claire Lacombe conçue comme un personnage des origines... Une histoire dans les limbes. »<sup>42</sup>. C'est bien d'un état « d'au-delà » dont il est question dans la captation théâtrale réalisée en 1990, produite en VHS, aujourd'hui digitalisée<sup>43</sup>. Un format d'un demi-pouce, plus carré que les formats actuels, où l'image de piètre définition nous emporte dans une brume de pixels, une nébulosité qui s'accorde à la lenteur du déroulement de la pièce. Claire Lacombe dira l'obscurité et la sensation de brouillard au début du texte : « Plus de noir, mais pas de lumière non plus. Et maintenant, cette nuit gluante qui tombe autour de moi. Ils appellent ça la liberté ! Mais moi je ne sens rien. Paris n'a plus d'odeur, même pas celle du sang. »<sup>44</sup> L'option de mise en scène de réduire la pente et l'écart du gradin par rapport au plateau, cette option choisie par Marc Liebens de nous asseoir près des

---

<sup>40</sup> *Note des rédacteurs* : nous rappelons que cette partie a été écrite à quatre mains, par Marc Quaghebeur et par Alice Piemme.

<sup>41</sup> Marc Quaghebeur, « En ton jardin, Michèle », dans *Alternatives théâtrales*, n°63, 1999, p. 36-39. Il s'agit de l'allocution que j'ai prononcée le 13 septembre 1999 à Saint-Pierre-la-Vieille avant l'enterrement de Michèle Fabien.

<sup>42</sup> Michèle Fabien, [Note dactylographiée] « Sur Berty Albrecht », [1986], p. [1]. Conservée aux Archives & Musée de la Littérature, sous la cote MLT05178/0004/004 (Fonds Michèle Fabien).

<sup>43</sup> Teaser de *Claire Lacombe* à voir sur la page YouTube des Archives & Musée de la Littérature : <<https://www.youtube.com/user/amlefbw/videos>>, consultée le 19 novembre 2019.

<sup>44</sup> Michèle Fabien, *Jocaste. Claire Lacombe. Berty Albrecht*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2018, p. 51-52.

comédiennes, fut un choix bénéfique pour la captation. Elles – Claire Lacombe, La logeuse, Anne Lacombe et Gabrielle l'adolescente – se trouvent simultanément dans une sombre ruelle qui n'est autre que le prolongement du gradin, un plateau de plain-pied comme si le dehors était en face, comme si l'entrée des artistes avait été inversée et que la scène ouvrait sur l'extérieur. Nous, spectateurs du bord de scène, ou caméra au premier rang, nous glissons avec Elles dans l'abîme de l'Histoire. Pour rendre la densité d'une pièce de théâtre en vidéo il faut entrer dans le texte, s'en imprégner. À l'époque, les moyens techniques manquaient pour permettre au caméraman de suivre réellement l'action, même l'action d'une parole, c'est-à-dire de passer d'un plan large à un gros plan pour souligner une expression, par exemple. Bien souvent muni d'une seule caméra, le caméraman était obligé d'opter pour un angle, et son action se limitait à zoomer ou à dé-zoomer sur l'orateur. Aujourd'hui, les champs d'action sont plus larges, nous travaillons la vidéo davantage comme à la télévision. Toutefois, le texte reste le maître du travail, il suggère les découpages et impose le rythme qu'il faudra se partager entre caméramans. Aussi, nous ne pouvons négliger que la contemporanéité d'une œuvre générera l'imagination avec laquelle nous la rendrons *montée* au public. Ainsi, dans la pièce de Michèle Fabien, Claire Lacombe nous offre un passage sur l'éternel recommencement de l'Histoire : « La peur ! Mais tout commence avec la peur, et tout finit avec la peur. Le premier cri, celui qui indique qu'on vit, il est de peur ; et le dernier, celui qu'on n'a pas la force d'émettre, que personne n'entend, et qui indique que l'on ne vivra bientôt plus, il est de peur aussi. / La peur ne vit jamais sa vie seule en dehors de nous. Il n'y a pas de boîte, pas de prison pour enfermer la peur et la laisser hurler toute seule. Elle est là, elle nous colle au corps. Il faut s'habituer, ne pas craindre la peur, sinon on tue. Pour conjurer la peur, on invente la Terreur...<sup>45</sup> ».

Comme pour *Conversation en Wallonie* de Jean Louvet, une dizaine d'années plus tôt, le dispositif scénique immergeait les spectateurs dans une proximité physique et spirituelle avec ces paumés/exclus de l'Histoire qui constituent la farandole brumeuse des personnages de Fabien.

---

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 67-68.

## 7. RÉSISTANTE JUSQUE PAR-DELÀ LA MORT

Dans le livre où est publié *Claire Lacombe* figure une autre pièce, qui procède tout aussi directement de ces limbes où la mémoire manipulatrice plonge les vaincus ou les femmes. La pièce renvoie à un autre moment de l'histoire de la France et de l'Europe ; l'occupation allemande de la France et la Résistance. Lorsqu'on évoque la Résistance, on parle surtout de ce que les hommes y ont fait d'héroïque, de visible. *Berty Albrecht* s'attache à une femme qu'elle met en lumière, fût-elle tamisée. On ne saurait en effet l'évoquer sans divers renvois au compagnon qu'elle s'est choisie : Henry Frenay, responsable d'un des réseaux majeurs de la Résistance, celui de « Combat ». Comme pour *Jocaste*, ce sont « [d]es hommes [qui] ont parlé d'elle dans leurs mémoires » ... « Un peu, parfois<sup>46</sup> ». Mariée à Frédéric Albrecht, qui l'aime et la fait vivre dans des milieux très aisés, elle a fondé une revue, *La Vie sexuelle*, à une époque où toute allusion au contrôle des naissances était interdite. À Vierzon, durant l'occupation, elle s'efforce de sauver des livres que les Allemands ont jetés au fumier : « Une bibliothèque magnifique, européenne : Shakespeare, Milton, Goethe, Fichte, Stendhal, Flaubert, et puis *L'Éducation sentimentale* qu'il a fallu brûler : l'odeur tenace du purin l'avait imprégné à jamais !<sup>47</sup> ». Dans la France du maréchal Pétain, elle vit en clandestine. Elle feint la folie, autre forme de clandestinité qui se déploiera en majesté dans *Charlotte*.

La question du type de rapport au père s'inscrit en majuscules dans cette pièce – non sans renvoi au passé de la France. Henry Frenay rappelle ainsi qu'« [e]n 1789, et même encore en 90, les Français étaient royalistes, même Robespierre ! Il faut de la patience, du travail de l'information ». Berty Albrecht lui répond : « Important comme un roi, le maréchal ! / Pire, comme un Père qui prend en charge et dicte ce qu'il faut penser, parce qu'il sait, qu'il a vécu, qu'il a de l'expérience !<sup>48</sup> ». Elle parle même de son ambiguïté à l'égard de Frenay – étant militaire, Frenay a juré obéissance, fut élève de Saint-Cyr, est de vieille famille catholique et risque donc d'être du genre Travail-Famille-Patrie.

Voilà qui situe brièvement cette pièce dont l'exergue, significative, est reprise à Jacques Derrida : « La mère est la figure sans figure d'une figurante. Elle donne lieu à toutes les figures en se perdant au fond de la scène comme un personnage anonyme. Tout lui revient, et d'abord la vie, tout s'adresse à elle et s'y destine. Elle survit à la condition de rester au fond<sup>49</sup> ». À mon sens, une telle hantise habite également l'Érasme de Michèle Fabien, aux prises avec l'Être théâtral imaginaire. Elle y est

---

<sup>46</sup> Michèle Fabien, *Claire Lacombe*, suivi de *Berty Albrecht*, Paris, Actes Sud Papier, 1989, p. 36.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 47.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p.31. « Silence et ombre. Le mot, c'est "clandestin", ce n'est pas "interdit", mais presque. La France s'est donné un père, et moi je n'en veux pas, de ce père-là », *Ibidem*, p. 37.

rendue possible par la présence de ce type de tiers qui métamorphose la confidente d'antan.

Dans *Claire Lacombe*, c'est le rôle dévolu à la « logeuse » ; dans *Berty Albrecht*, à la « donneuse » ; et dans *Déjanire*, à l'« embaumeuse ». Ces types de figures, qui ne sont pas de dédoublement mais de répondant ambigu, prolongent ce qui s'esquissait dans *Jocaste* avec le musicien (et la partition) et évitent tout vérisme comme tout manichéisme. Elles aboutissent à Charlotte 1 et Charlotte 2, comme je l'ai indiqué plus haut.

## 8. DONNER A VOIR<sup>50</sup>

Dans *Berty Albrecht*, Michèle Fabien choisit une construction elliptique avec des avancées rapides et des retours en arrière qui relie l'histoire au présent. Elle convoque autour de Berty Albrecht sa fille Mireille, son mari Frédéric Albrecht, son amant et collègue dans le réseau Combat, Henri Frenay, ainsi que « la donneuse », impliquée dans son arrestation. La pièce, telle une incarnation fragmentée de la mémoire de Berty Albrecht, s'articule en 9 séquences distinctes. On découvre à la fois une âme qui soulève des questions fondamentales sur l'esprit humain dans l'actualité terrifiante de la guerre et une écriture qui se situe entre l'intime et l'hommage. On relèvera plusieurs thématiques majeures : la place de la femme dans la société, la difficulté d'être et d'être mère en temps de guerre, la transmission, l'engagement dans la Résistance, l'infiltration et la responsabilité des médias dans le choix de l'information qu'ils diffusent.

On m'a demandé de présenter l'élaboration d'un travail vidéo<sup>51</sup> sur *Berty Albrecht*. Mais en revisitant la pièce, je me suis rendu compte que la chose qui me frappait le plus était le nom qu'avait choisi ma mère, Michèle Fabien, pour définir celle qui était à la base de l'arrestation de *Berty* : la Donneuse. Cette appellation m'apparaît à la fois évidente et paradoxale. « La donneuse » en français a plusieurs significations. Du Larousse au Dictionnaire de langue française en ligne, voici ce que nous pouvons trouver : « la *donneuse*, celle ou celui qui aime à donner. *Donneur* d'eau bénite, donneur d'avis ou de conseil, donneur de chaleur, de paix, de force ou de plaisir. Donneur de joie, donneur de sang. Le donneur sera joueur, il distribuera les cartes ou les jetons. Il sera aussi la personne qui accepte que de son vivant ou après sa mort un organe soit prélevé sur son corps ». Le don va d'ailleurs plus loin. Dans le Larousse analogique, le *donateur*, celui qui fait le don, et le *donataire*, celui qui le reçoit, est lié au mot *donneur*. Ce n'est qu'ensuite, et pas dans

---

<sup>50</sup> Note des rédacteurs : nous rappelons que cette partie doit être attribuée à Alice Piemme.

<sup>51</sup> Teaser de *Berty Albrecht*, collectif Traces, à voir sur la page YouTube des Archives & Musée de la Littérature : <<https://www.youtube.com/user/amlcfwb/videos>>, consultée le 19 novembre 2019.

tous les dictionnaires, qu'apparaissent le deuxième ou le troisième sens : « dénonciateur, informateur, rapporteur, indicateur de police ». Puis repris comme une forme populaire : « la donneuse est une personne qui dénonce quelqu'un : un délateur, une délatrice ». C'est sans doute la polysémie du mot qui accentue l'effet ambigu, qui était souligné à la lecture du texte dans la mise en scène dont je vais parler, par l'ouverture d'une nouvelle prise de parole portant ce nom : « La Donneuse ». Un monologue en trois pages.

Retour en arrière sur la rencontre avec le collectif *Traces* qui mit en scène *Berty Albrecht* à l'Espace Delvaux, à Bruxelles, dans le cadre de Propulse Off en 2016. Un jour, ce collectif me contacte, ils sont quatre jeunes personnes, trois filles et un garçon. Ils me disent avoir travaillé le texte de *Berty Albrecht* à l'école avec un metteur en scène que je connais bien, Frédéric Dussenne. Ils souhaitent reprendre le travail en tant que professionnels, le texte n'a jamais été créé en Belgique<sup>52</sup>, cela leur semble naturel de ne pas le laisser mourir. Ils me proposent de m'associer au projet en tant que vidéaste. De mon côté, je venais de travailler sur *Europeana*, un portrait féroce et jubilatoire de l'humanité, porté à la scène avec une grande maîtrise. La metteuse en scène, Virginie Thirion, se penchait à travers ce texte sur la mémoire du siècle et sur une œuvre qui s'attache principalement aux femmes. Dans cet esprit, elle avait choisi de travailler avec la comédienne Anne-Marie Loop qui était à la fois la voix et le cœur du spectacle. L'idée me vint de glisser le texte de *Berty Albrecht* entre les mains de la comédienne. Elle le lut et accepta de relever le défi de « la Donneuse ».

Du point de vue scénographique, le collectif souhaitait mettre en avant une écriture sans fioriture. Il me fallait donc trouver une manière d'intégrer de la vidéo, c'est-à-dire, d'intégrer un écran ou une surface de projection sans que celle-ci n'esthétise ou n'écrase les acteurs présents sur le plateau.

Les rôles furent distribués entre eux s'accordant d'en jouer deux si nécessaire, par exemple l'époux et l'amant seraient le même homme, le seul de la distribution d'ailleurs ! Toutefois, un rôle ne pouvait être joué par cette troupe, celui de la Donneuse, ils étaient tous trop jeunes pour l'interpréter. C'est à ce moment-là qu'on a décidé avec la metteuse en scène, Gaëlle Marras, qu'on ne ferait de la vidéo que pour cette partie du texte. Je dirigerai le tournage et Anne-Marie Loop relèverait la tâche, celui d'un monologue joué face caméra, écrit comme le déroulé de la pensée dans une interview, un texte où le corps est un enjeu politique.

En mettant ce texte de Michèle Fabien en scène, le collectif voulait gagner le droit de dire. La réalisation vidéo devait appuyer cette volonté. Pour résumer l'importance de cette parole dans la pièce nous pourrions reprendre le passage de la postface écrite par Veronika Mabardi à propos

---

<sup>52</sup> Il l'a été à Sceaux en 1989 par Laurence Février à l'intérieur du spectacle *Des Françaises*, réunissant *Claire Lacombe* et *Berty Albrecht*.



du lien que l'on peut faire entre La Logeuse de *Claire Lacombe* et la Donneuse de *Berty Albrecht* :

S'ils ne comprennent pas, les gens sont dangereux. La figure de la Logeuse, qui exhortait Claire Lacombe à rentrer au foyer, se prolonge dans la Donneuse, qui ne « comprend pas toujours bien tout ce qui se passe » ; elle veut sauver la France, mais peine à discerner ce qui se cache dans les plis du langage. Sommée de choisir entre deux camps dont elle ne saisit pas les enjeux, il suffit qu'on évoque les monstres « qui ne voulaient plus faire d'enfants, comme pour arrêter le monde, comme pour empêcher l'amour », pour que, quand on lui demande de désigner Berty Albrecht, elle le fasse sans hésiter [...] <sup>53</sup>.

Si le travail vidéo se doit souvent de s'imbriquer au spectacle pour servir le texte, il n'est pas toujours aisé de trouver la fréquence de son utilité ou l'endroit exact où il doit advenir, sans que ça ne soit trop ou trop peu. L'image projetée en grand a une force, un visage en gros plan peut facilement happer le spectateur ou dévier le *regardeur* du reste de la scène. Munis de millions d'images vues chaque jour, nous sommes des réceptacles iconographiques, en ce sens, il est primordial en vidéo théâtrale d'être parcimonieux ou rigoureux afin d'accompagner le travail et non d'en faire un produit « à part » du spectacle. La Donneuse fut la puissante abjecte de cette histoire et la vidéo fut ainsi son cadre.

## 9. DU SILENCE FORCÉ

*Tausk* se termine sur la phrase : « Je suis un cadavre qui parle ». La trame se poursuit avec Claire Lacombe, qui n'a plus rien à dire lorsqu'elle sort de dix-huit mois d'emprisonnement. Elle a échappé à la guillotine, mais doit subir le Directoire puis l'Empire. *Berty Albrecht* débute par la description de sa pierre tombale. On se trouve donc bel et bien face à une cohérence de forme et d'imaginaire ; de symbolique également. Dans *Déjanire*, la femme d'Héraclès qui reçoit la tunique de Nessus disparaît, elle aussi.

Cette partie de l'écriture de Michèle s'emblématise, en somme, avec *Cassandre*, qui rebondit de nouveau dans l'histoire des littératures européennes et des adaptations. La figure troyenne revient en effet à la dramaturge, à travers le roman homonyme de l'écrivaine est-allemande, Christa Wolf, paru en français en 1985 (Michèle Fabien adore réduire de gigantesques romans, tel sera le cas aussi d'*Une paix royale* comme ce l'avait été des *Bons Offices*, mais ne l'est pas de *Oui*, texte au phrasé continu en revanche). À travers l'histoire de la prophétesse troyenne, difficile de ne pas entendre aussi l'Histoire de l'Europe : « Vivre, survivre ou ne pas vivre ? », s'interroge Cassandre. « Il n'était pas encore prouvé qu'il nous fallait devenir comme les Grecs pour survivre <sup>54</sup> ». (Les

<sup>53</sup> Veronika Mabardi, « Postface », dans Michèle Fabien, *Jocaste. Claire Lacombe. Berty Albrecht*, op. cit., p. 162.

<sup>54</sup> Michèle Fabien, *Jocaste. Déjanire. Cassandre*, Bruxelles, Didascalies, 1995, p. 168.



Grecs, ce sont sans doute les Russes ou les Américains, dans ce monde de l'après 1945 qui voit les pays sous tutelle former des blocs, mais leurs citoyens avoir encore conscience de leur singularité. Que penser du : « N'était-il pas plus important de vivre à notre manière selon nos lois et nos coutumes, plutôt que de survivre en n'importe quelle façon et à n'importe quel prix ?<sup>55</sup> ».

À cette mise en scène et à cette pièce fait suite une pièce consacrée à *Érasme*, esprit européen par excellence. Une pièce qui prolonge quelque part la figure d'Atget, le photographe – la pièce étant dédiée « à un père : le mien<sup>56</sup> ». Érasme y dialogue avec Thomas More, avec les Italiens, dont l'éditeur vénitien, Aldo Manuzio. Il rappelle l'héritage de Lorenzo Valla et parle de ce qui dépasse les langues nationales, et fut son choix : le latin. La première version de la pièce – la seconde se termine par un dialogue avec Thomas More – s'achevait sur une rencontre, imaginaire bien sûr, entre Érasme et Stefan Zweig. Elle touche à la question du rôle – et de l'importance, ou non – de la culture par rapport à la famille. Sous la plume de Stefan Zweig, l'auteur du récit *Le Monde d'hier*, la question s'articule directement à l'abjection et l'aberration du nazisme qu'il dut fuir et l'amena à se suicider au Brésil, à Pétersbourg.

Dans le texte de la « donneuse » dans *Berty Albrecht*, on réfléchit sur le mot « résistance ». Cette question du mot et de la suicidée – quelle qu'en soit la forme – prend toute son ampleur dans la dernière pièce, celle où l'impératrice du Mexique, fille de Léopold I<sup>er</sup>, enfermée dans sa folie, discute entre Charlotte 1 et Charlotte 2. Au point de départ, on se dit que Charlotte 1 c'est l'impératrice du Mexique<sup>57</sup> et Charlotte 2, l'actrice qui joue le rôle. Trop simple, quoiqu'en partie exact ! Le texte va en effet les mélanger de plus en plus, comme seule le permet la scène – ce qui renvoie à l'actualisation des réflexions des années 1970. *Charlotte*<sup>58</sup> est la restitution fabuleuse de ce qui a pu se passer dans la tête de cette femme peu commune – la découverte des lettres de la folie, dont le Palais Royal avait autorisé la publication par Laurence van Ypersele<sup>59</sup>, ayant été décisive pour Michèle Fabien. Mais la hantise n'est

<sup>55</sup> *Idem*.

<sup>56</sup> Rappelons qu'Albert Gérard était professeur de littérature comparée, fut un des premiers universitaires belges à consacrer un article scientifique à la jeune littérature congolaise, et acheva sa vie intellectuelle par la publication de *Genesis*, remarquable étude de la production littéraire européenne entre Boèce et Alcuin.

<sup>57</sup> Belge, son destin lui fait croiser l'empire austro-hongrois aussi bien que la France et le Vatican.

<sup>58</sup> Je me suis penché à plusieurs reprises sur ce texte : « Des vides avec des mots, le théâtre de Michèle Fabien. Lecture », dans Michèle Fabien, *Charlotte. Sara Z. Notre Sade. Théâtre*, Bruxelles, Labor, 2000, p.151-157 ; « Goffin, Wouters, Fabien : le destin de l'impératrice Charlotte réverbéré par les lettres belges de langue française », dans Christia Leggeri, Armando Zimolo (éd.), *Trieste, espèces d'espaces. Littérature, géographie, politique*, Trieste, Editoriale Generali, 2004, p. 131-154 ; « "Charlotte" de Michèle Fabien », dans *Museum Dynasticum*, xxx, n°2, 2018, p. 4-6.

<sup>59</sup> Laurence van Ypersele, *Une impératrice dans la nuit. Correspondance inédite de Charlotte de Belgique (février-juin 1869)*, Louvain-la-Neuve, Quorum, 1995. Dans « Goffin, Wouters, Fabien... » (dans Christina Leggeri, Armando Zimolo, éd., *op. cit.*,

pas tout à fait neuve. N'oublions pas que Berty Albrecht a joué la folle durant l'occupation et qu'elle dit à sa fille lorsqu'elle évoque cet épisode : « Le plus dur, c'est de ne pas devenir folle. Et cela depuis le début. C'est à l'asile que j'ai compris, un peu avant mon évasion. »<sup>60</sup>

L'immensité et l'intensité de cette dernière pièce consacrée à une femme supérieure, mais notamment victime des jeux du monde, pourrait donner lieu à maints développements, y compris par rapport au destin et à l'action de la dramaturge décédée en 1999. Charlotte 1 dit : « Rien à voir ». Charlotte 2 répond : « Admettons. ». Et ensuite : « Je demande une actrice pour des mots, pour un corps, pour des images, pour des idées, aussi, peut-être, pourquoi pas ? / Une actrice qui serait moi sans l'être tout à fait, aurait mes mots, mon corps, mon image, mes idées pas ma vie ; mais qui aurait, quand-même, mon expérience. »<sup>61</sup>

Avec la chute du Mur de Berlin, l'effondrement de l'Union soviétique, la guerre d'Irak, l'assassinat d'Yitzhak Rabin ou les triomphes de Silvio Berlusconi, l'histoire de la fin du xx<sup>e</sup> siècle accouche d'un monde bien différent de celui en vue duquel se sont tournées pensées et réflexions de la jeune Michèle Gérard, qui deviendra Michèle Fabien. Les circulations européennes elles-mêmes ont changé. Les échanges Érasme sont un succès. Mais la dynamique culturelle, désormais à l'enseigne du postmoderne qui correspond à la négation de l'Histoire et du Sujet, n'a plus grand-chose à voir avec celle qui porta l'Ensemble Théâtral Mobile à s'intéresser à Pier Paolo Pasolini ou à Heiner Müller. Le choix par Michèle Fabien de la figure de l'impératrice Charlotte, après celle d'Érasme – et, en même temps que l'adaptation d'un autre échoué de l'Histoire, Œdipe, dans le texte d'Henry Bauchau, *Œdipe sur la route* – n'est pas sans retentir avec une époque où les USA proclament, avec un aveuglement exemplaire, la fin de l'Histoire, et où l'Europe refuse de se prendre réellement en main.

Plus que jamais, la scène (re)devient le lieu où interroger cette/ces Histoire(s) sans les prendre pour des fatalités ou des inéluctables. Michèle Fabien le fait en pointant la focale sur des sujets que l'Histoire avait broyés mais non détruits – femmes en tête. Ainsi inscrit-elle dans l'histoire littéraire et théâtrale européenne de la fin du xx<sup>e</sup> siècle un ton unique, distancié mais passionné, qu'exprime si bien le phrasé même de cette auteure et critique disparue en septembre 1999 – le premier symptôme du mal qui devait l'emporter<sup>62</sup> s'étant produit au sortir du Théâtre Marni, dont Marc Liebens et Michèle Fabien avaient voulu faire,

---

p. 131-156), j'ai analysé trois visions de Charlotte dans les lettres belges. Celle de Michèle Fabien tranche.

<sup>60</sup> Michèle Fabien, *Claire Lacombe*, suivi de *Berty Albrecht*, *op. cit.*, p. 38.

<sup>61</sup> Michèle Fabien, *Charlotte, Sara Z., Notre Sade. Théâtre*, *op. cit.*, p. 9-10.

<sup>62</sup> La création à Mons et l'adaptation d'*Œdipe sur la route* d'Henry Bauchau par Frédéric Dussenne, peu après la mort de Michèle Fabien, revêt dès lors une étrange dimension symbolique. Celle de *Charlotte* (il en existe une vidéo) au Théâtre National en 2000 se déroule un peu différemment mais constitue comme un chant funèbre. C'est le moment choisi par le ministère de la culture pour s'attaquer à l'Ensemble Théâtral Mobile et à Marc Liebens.

en 1996, un lieu scénique consacré à l'écriture moderne de l'Histoire, et dont ils avaient été dépouillés. Michèle Fabien avait toutefois accepté d'y revenir pour participer à une table ronde consacrée à Pier Paolo Pasolini.

Dans mon discours d'adieu du 13 septembre 1999, entouré de Marc Liebens, Jean-Marie Piemme, Philippe Van Kessel, Nathalie Cornet, Philippe Hekkers et tant d'autres compagnes et compagnons de cette aventure capitale, mais que l'on n'ose plus qualifier aujourd'hui de fondatrice, je disais : « Bouleversés, stupéfaits, nous sommes cependant, aussi, dans la mémoire de votre parcours, à Marc et à toi ; de votre long dialogue infini, où tu soutenais la voix posée mais incisive, sérieuse et enjouée, que nous t'avons connue. Nous la retrouvons dans tes textes comme dans ta correspondance [...] Pour assumer conjointement l'impossibilité de la mimesis et la nécessité de la fiction, pour dire l'Histoire blessée et blessante, tu places tes sujets entre mythe et Histoire. Tu les prends dans un moment hors temps réel de remémoration et les amènes à la fois à incarner leur manque et à se dire, avant de disparaître. / Souvent – mais pas toujours – ce sont des femmes. Parce que tu appartiens à un temps qui leur permet enfin de prendre la parole en leur nom propre. Parce que leur questionnement convient si bien au monde dans lequel nous vivons et au pays qui t'a formée. "Prise", écris-tu, "dans une histoire qui n'est pas 'tout à fait' la sienne", "victime d'une symbolique qu'elle n'a pas inventée", "la femme" se lance donc "à l'assaut des images dont elle souffre ; pour le reste, elle n'attend que d'elle-même sa propre libération, et sur le seul terrain où elle puisse, seule, le produire : son propre corps"<sup>63</sup> ».

Telle fut notre Europe.

MARC QUAGHEBEUR ET ALICE PIEMME

(Archives & Musée de la Littérature)

---

<sup>63</sup> Marc Quaghebeur, « En ton jardin, Michèle », *op. cit.*, p. 38.