

Université de Bretagne Occidentale

Faculté de Victor-Segalen

Master LETTRES

M1 Littératures, Correspondances, Édition

Année Universitaire 2018-2019



FACULTÉ
DES LETTRES &
SCIENCES HUMAINES

UBO

Université de Bretagne Occidentale

La figure de Cassandre au XX^e siècle chez Jean-Paul Sartre, Jean Laude et Christa Wolf : entre lyrisme et théâtre



Gesret Charlotte

Directrice : Véronique Léonard-Roques

Professeure des Universités en littérature générale et comparée

Soutenance : le vendredi 5 juillet 2019

L'université n'entend donner aucune approbation ni improbation aux opinions contenues dans ce mémoire. Les opinions doivent être considérées comme propres à leur auteur.

REMERCIEMENTS

Au terme du parcours enrichissant que représente la rédaction de ce mémoire, je souhaite exprimer ma gratitude à plusieurs personnes qui m'ont été d'un grand soutien.

En premier lieu je remercie Véronique Léonard-Roques, qui, en tant que directrice de mémoire, m'a accordé du temps et de l'aide dans mes recherches et mon travail. Mes remerciements vont également aux professeurs de l'université de Brest, auprès de qui j'ai pris plaisir à apprendre, et pour leur enseignement riche durant mes années de licence et cette année de master.

Je voudrais exprimer ma reconnaissance aux proches qui ont pris le temps de me donner un avis critique sur mon travail. Ils ont su me soutenir et placer une grande confiance en mon travail alors que je doutais parfois. Je me dois également d'exprimer ma gratitude à ma mère, qui a lu attentivement mon mémoire au fur et à mesure de son évolution pour me permettre de prendre du recul sur mon travail et ainsi d'avancer plus sereinement.

INTRODUCTION

1. Présentation de Cassandre

1.1 Présentation de la figure

Cassandre, princesse troyenne, fille de Priam et Hécube, naît sous la plume d'Homère avec les autres personnages de la guerre de Troie dans *L'Iliade*, probablement composée entre -850 et -750. Elle est connue actuellement comme prophétesse de malheurs, un « oiseau de mauvais augure » que ses concitoyens refusent de croire. Elle prédit entre autres la guerre de Troie, sa chute, la ruse d'Ulysse et son long retour à Ithaque dans *L'Odyssée*. Apollon, épris de celle que « le Poète » considère comme la plus belle des Priamides, offre à celle-ci le don de prophétie en échange de son amour. C'est dans la trilogie dramatique d'Eschyle, *L'Orestie* en 458 av.J.C., que la jeune fille qui désire rester vierge trahit son serment et le dieu, incapable de reprendre son don, la châtie. Ainsi ses prédictions restent vaines car elle est désormais destinée à n'être jamais crue. Elle déclare dans *Agamemnon* : « Dès que je l'eus trompé, personne ne me crut »¹. Tentant en vain d'éviter la catastrophe, sa raison est toujours reconnue trop tard. Elle se trouve alors marginalisée et considérée comme folle au sein même du camp troyen. Elle est habitée par le souffle divin, elle est littéralement en proie à l'*enthousiamos*. Ses paroles inspirées par le dieu sont perçues comme des manifestations de sa démence, Hécube la qualifie comme une ménade en délire lorsqu'elle entre en scène chez Euripide : « Elles n'ont point allumé

¹ ESCHYLE, « Agamemnon » in *L'Orestie* in *Théâtre complet*, présentation, traduction et notes de Paul Mazon, préface de Pierre Vidal-Naquet, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1982, v.1212, p.300.

d'incendie. C'est ma fille, / la ménade, Cassandre, qui s'élançe vers nous »². Sartre, dans sa réécriture, évacue la dimension inspirée et Hécube la désigne uniquement comme une folle : « Il n'y a pas d'incendie. C'est Cassandre, la folle »³. Elle se rationalise donc notamment chez les auteurs du siècle dernier où elle est utilisée comme une figure pacifique et raisonnée dans un monde en déroute déchiré par les guerres successives.

Elle représente également les opprimés par sa posture de survivante du désastre qui porte la mémoire des vaincus. En effet, malgré son opposition à l'introduction du cheval de bois laissé par les Grecs sur la plage, Troie est mise à sac. Dans les derniers instants de la ville, elle est violée par Ajax le Locrien dans le temple d'Athéna où elle s'était réfugiée. La persécution masculine se poursuit lorsqu'elle est emportée en esclave comme butin par Agamemnon. Elle périra en même temps que lui sous les coups de sa femme Clytemnestre, désireuse de venger le sacrifice de sa fille Iphigénie. Cette mort est mise en scène chez Eschyle où le roi fait une entrée triomphante sur son char doré avec Cassandre. Les deux personnages seront mis à mort, laissant voir leurs cadavres sur scène. Sa vie comme sa mort sont marquées par la persécution et la marginalité. Ainsi, elle tente de porter la voix des vaincus au-delà de la mort en livrant un témoignage inaudible à tous ceux qui la persécutent. L'acte de témoignage est assuré par la parole qui est la sienne dans les textes des auteurs qui lui accordent du crédit.

2 EURIPIDE, « Les Troyennes », in *Tragédies complètes II*, présentation, traduction et notes de Marie Delcourt-Curvers, Paris, Gallimard, 1962, v.306-307, p.723.

3 SARTRE, Jean-Paul Sartre, *Les Troyennes*, adaptation des *Troyennes* d'Euripide, notice de Jacques Deguy, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1965, p.1066.

1.2 Evolution du mythe

La figure de Cassandre connaît en effet des évolutions. C'est le propre de toute figure mythique d'être employée par différents auteurs qui s'approprient chacun à leur manière le personnage qu'ils convoquent.

Lorsqu'elle apparaît chez Homère, ses visions sont dues à son excellente acuité visuelle qui lui permet d'être la première à voir le corps sans vie de son frère Hector ramené par Priam, depuis les hauteurs des remparts. Cette situation intermédiaire entre le monde civil et le monde guerrier la place dans une posture d'entre-deux. Elle est déjà soumise à la persécution masculine puisqu'elle est emportée comme butin par Agamemnon avant d'être assassinée par sa femme Clytemnestre.

Au V^e siècle av. J.C., Pindare attribue sa dimension lyrique à Cassandre puisqu'il la lie au dieu à la lyre dans sa onzième *Pythique*, elle devient la prophétesse d'Apollon. Elle sort alors de sa condition de mortelle pour toucher à quelque chose qui la dépasse. Située entre le monde des humains et celui des dieux, elle est à nouveau marginalisée par sa position intermédiaire.

Au V^e siècle avant notre ère, Eschyle, dans la trilogie *L'Orestie*, reprend ce lien et inaugure la folie de Cassandre quand il invente le motif du châtement. Par celui-ci, le dieu condamne la protagoniste à n'être jamais crue. La pièce *Agamemnon* se situe à Mycènes, au seuil du palais du roi qui revient victorieux de la guerre de Troie avec Cassandre comme butin. Celle-ci est considérée comme folle parmi les siens et par le chœur. Sa solitude s'accroît car elle représente la barbare dans le camp des vainqueurs. Le chœur

l'animalise : « Elle a les façons d'une bête qu'on viendrait de capturer »⁴. Elle se situe dans un intermédiaire entre l'humain et l'animal et incarne la figure de la primitivité.

En -415, Euripide présente Cassandre au seuil de son entrée en esclavage. Dans sa pièce, elle n'est pas crue et considérée comme folle, mais elle exhorte les Troyennes à se réjouir du futur car elles seront vengées de la mort des Troyens. Elle connaît son destin tragique mais ne se lamente plus car elle sait aussi le sort qui attend les Atrides. L'auteur lui attribue la maîtrise du *logos* (λόγος), elle prophétise sans être en transe, mais sa réflexion argumentée ne lui permet pas d'être crue par ses concitoyennes.

Chez Lycophron, à l'ère hellénistique, elle quitte le genre théâtral pour revenir dans le genre poétique dans le long monologue qu'elle fait dans le poème *Alexandra*, son autre nom. Ses paroles sont rapportées par un intermédiaire mandaté par Priam qui a fait enfermer sa fille, excédé par ses propos. Son isolement s'accroît encore et sa destinée s'assombrit quand elle est violée par Ajax le Locrien, alors qu'elle se réfugie dans le temple d'Athéna au moment de la chute de Troie.

Au Moyen-âge, sa figure évolue radicalement. En 1165, elle est évoquée par Benoit de Sainte-Maure comme une figure rationnelle maîtresse de savoirs multiples dans *Le Roman de Troie*. Trois siècles plus tard, en 1404, Christine de Pizan fait une courte biographie de Cassandre dans *Le Livre de la Cité des Dames* où elle valorise le genre féminin. L'auteure répond aux attaques misogynes de ses contemporains qui n'acceptent pas qu'une femme puisse vivre de sa plume en mettant en avant des qualités de femmes par

⁴ Eschyle, *Agamemnon*, *op. cit.*, v.1063-1064, p.294.

ses courtes biographies de figures féminines. Elle oppose ainsi la brutalité des hommes dans le contexte de la Guerre de Cent Ans aux qualités féminines plus rationnelles.

Ronsard au XVI^e siècle dédie un recueil poétique dans la veine de Pétrarque à sa belle dame inaccessible, Cassandre Salviati, mariée au sieur de Pray dans *Les Amours*. Cassandre devient l'allégorie de la création littéraire et permet d'attribuer une dimension surhumaine à la dame dont Ronsard fait les louanges.

Au XIX^e siècle, le mythe se développe également chez les poètes romantiques qui s'identifient à la prophétesse marginalisée, voyante parmi la société aveugle qui refuse de l'écouter.

Ainsi elle apparaît dans la poésie lyrique de Friedrich von Schiller en 1802 en Allemagne dans ses *Ballades* dans le poème « Kassandra ». Comme chez Lycophron où elle est seule, ses paroles sont encadrées par un narrateur qui n'est pas identifié. Alors que Troie exulte et s'en va remercier Apollon, Cassandre erre à l'écart, livrée à la douleur de ses visions. Elle adresse ses plaintes au dieu.

En 1807, dans une œuvre plus politisée que celle du poète allemand, le poète italien Ugo Foscolo emploie la figure dans *Dei Sepolcri*, traduit par *Les Tombeaux* en français. Il la convoque dans le climat post-révolutionnaire dans lequel se trouve l'Europe. La France vient d'abolir la monarchie de droit divin et occupe les territoires italiens. En témoignant pour les morts, Cassandre fait revivre la mémoire d'un peuple vaincu et lui offre ainsi une sépulture.

En 1859, dans le poème « Cassandra » de Victor Hugo dans son recueil *La Légende des siècles* elle est représentée comme chez Eschyle sur le char d'Agamemnon, refusant de descendre. Elle est également animalisée par Clytemnestre qui suppose qu'elle ne comprend pas la langue grecque et l'exhorte à parler avec des signes avant de la sacrifier comme du bétail. Apollon apparaît comme un dieu redoutable et muet qui lui impose la vision du flamboiement d'Argos.

Un an avant, elle trouve également sa place dans une autre discipline lyrique : l'opéra. L'œuvre en cinq actes, *Les Troyens* d'Hector Berlioz, jugée trop longue, est scindée en deux parties : *La prise de Troie* et *les Troyens à Carthage*. Cassandra y tient le rôle principal féminin dans la première partie. Dans le premier acte, elle occupe véritablement une place importante sur scène puisqu'elle y reste constamment, agissant ou commentant l'action. Elle apparaît également dans la deuxième partie où Didon tient le rôle principal mais sa présence est fantomatique. Le compositeur lui attribue la voix de mezzo-soprano, une voix lyrique donnée aux premiers rôles féminins.

La posture de lucidité qu'elle occupe au sein d'une société aveugle se développe encore au XX^e siècle. Cassandra occupe une place croissante et devient une figure pacifique face à la menace des différentes guerres. Le poète et essayiste russe, Ossip Mandelstam, publie en décembre 1917 durant la révolution russe le poème « A Cassandra » dans le journal *La Volonté du peuple*. Il fait donc un acte politique en convoquant la figure qui se lamente après le coup d'État bolchevique.

Au sortir de la première guerre mondiale, informé de l'actualité contemporaine par le poste qu'il occupe au ministère des affaires étrangères, Jean Giraudoux est conscient du péril d'un nouveau conflit à venir. En 1935 dans *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, il met en scène une Cassandra rationnelle qui semble dépourvue de lyrisme. Sa conscience des conflits présents lui permet d'annoncer le futur et notamment le fait que la guerre aura bien lieu. Cette certitude vient de sa maîtrise de la raison puisqu'elle perçoit que la paix est fragile. Elle traduit ainsi les inquiétudes de l'auteur et de ses contemporains. Giraudoux évacue son don de voyance et l'accorde à Hélène qui voit l'avenir en couleurs. La constante reste cependant qu'elle n'est pas écoutée de ses contemporains.

Les trois œuvres principales de notre corpus ont été écrites en ce siècle meurtrier. Sartre en 1965 inscrit *Les Troyennes* dans le contexte des guerres de décolonisation. En 1983, la romancière est-allemande Christa Wolf écrit en pleine guerre froide. En revanche, *Le Dict de Cassandra*, que Jean Laude écrit en 1982, est moins imprégné du contexte politique qui se joue autour de lui.

En 1995, l'auteure belge Michèle Fabien offre une réécriture théâtrale de l'œuvre de Wolf dans son triptyque *Jocaste, Déjanire, Cassandra*. La prophétesse a droit à de longs monologues dans lesquels elle répond aux interrogations que se posent les trois autres protagonistes. À leurs yeux elle reste tout de même folle, mais elle chérit cette folie puisqu'elle la considère comme une « folie protectrice » qui « met fin aux tourments de la dissimulation »⁵.

5 FABIEN, Michèle, *Jocaste, Déjanire, Cassandra*, Bruxelles, Didascalies, 1995, p.151.

2. Définition des notions

2.1 Définition du mythe

Les mythes sont les histoires que les peuples se racontent pour tenter de répondre à des grandes questions qu'ils se posent. En aucun cas ces histoires ne sont appréhendées comme des représentations de la réalité, ce sont des constructions imaginaires qui expliquent les phénomènes qui nous entourent. Étymologiquement « mythe » vient de *mythos* (μυθος) en grec, par opposition avec *logos* qui est un compte-rendu de faits authentiques. Ainsi le mythe est une histoire inventée. Pierre Brunel définit le mythe à partir de trois fonctions⁶. Premièrement le mythe raconte et assume une fonction narrative puisqu'il se construit dans des récits. Ces récits animent et dynamisent le mythe. Puis dans une dimension étiologique, le mythe explique le monde qui nous entoure en rapportant comment les choses ont pu se produire au commencement⁷. Enfin il a une troisième fonction, il révèle et explique les rapports entre l'être et le sacré en posant la question de l'être humain. « Le mythe révèle l'être, il révèle le dieu »⁸. Claude Lévi-Strauss affirme que le mythe et les figures mythiques qui gravitent autour n'ont pas d'auteur et s'inscrivent

6 BRUNEL, Pierre (dir.), préface, *Dictionnaire des mythes littéraire*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988, p.7-15.

7 *Ibid.*, « L'événement qu'André Jolles dans ses *Formes simples* considère comme le "geste verbal" du mythe est, précise Mircea Eliade, "un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des commencements". », p.9.

8 *Ibid.*, p.9.

dans une tradition⁹. Un mythe connaît une pluralité de versions et chaque auteur peut donner la sienne.

On rapproche le mythe de la légende et de la fable. Dans la langue courante, les trois termes sont considérés comme des mensonges élaborés, leur caractère imaginaire est donc attesté. La fable, du latin *fabula*, est un petit récit moralisant en vers ou en prose. Il est destiné à illustrer un précepte et comporte souvent une morale¹⁰. La légende du latin médiéval *legenda* est d'abord le récit de la vie d'un saint. Par la suite, cela s'étend au récit d'un fait passé, attesté ou non. La légende n'est donc pas racontée pour sa valeur de vérité mais pour le récit exemplaire qu'elle narre¹¹. De ces trois définitions se dégage le caractère symbolique de ces récits imaginaires. L'homme n'a de cesse de vouloir créer du sens et d'attribuer des signes aux éléments qui l'entourent. Cela vient d'une volonté de rationalisation et de classement. L'esprit humain est normatif. En cela, les mythes et les symboliques qui lui sont associées normalisent le monde. L'homme attribue un sens symbolique aux phénomènes qui l'entourent. La relation qui lie l'esprit et le monde prend donc la forme du symbole. Ainsi, l'homme peut voir en certains phénomènes des manifestations de quelque chose de plus grand que lui. Le symbole est le lien entre quelque chose de caché et quelque chose d'apparent. Le caractère collectif du mythe attribue à celui-ci une symbolique connue de tous. Ainsi, le mythe peut être littéraire et évoquer des

9 LÉVI-STRAUSS, Claude, *Le Cru et le cuit*, Paris, Plon, coll. « Mythologiques », 2009, « Les mythes n'ont pas d'auteur : dès l'instant qu'ils sont perçus comme mythes, et quelle qu'ait été leur origine réelle, ils n'existent qu'incarnés dans une tradition. Quand un mythe est raconté, des auditeurs individuels reçoivent un message qui ne vient, à proprement parler, de nulle part ; c'est la raison pour laquelle on lui assigne une origine surnaturelle », p.26.

10 REY, Alain, *Dictionnaire Historique de la langue française*, Paris, Robert, 2010, « fable », p.823.

11 *Ibid.*, « légende », p.1189.

faits légendaires mais il peut aussi mentionner des personnages historiques qui sont entrés dans la légende et ont été transformés par celle-ci. Ainsi le mythe napoléonien glorifie ou au contraire diabolise l'homme qu'était Napoléon. En ce sens, un fait passé attesté peut, par la notion de récit exemplaire qu'il comporte, être considéré comme un symbole. La figure mythique que représente Cassandre est le symbole de la connaissance de l'avenir, désir profondément humain mais impossible à satisfaire.

2.2 Définition du lyrisme

Le nom féminin « lyre » du latin *lyra* désigne l'instrument à corde utilisé par les poètes puis le chant, le poème lyrique et la poésie en général¹². De même que son adjectif « lyrique », ces deux termes sont attestés rapidement en français. En revanche, le nom masculin « lyrisme » entre tardivement dans la langue française au XIX^e siècle. Il caractérise à la fois le genre littéraire et artistique et les procédés qui lui sont propres. Ainsi le genre lyrique est marqué par l'expression exaltée des sentiments. Jean-Michel Maulpoix dans son essai *Du Lyrisme* le définit de la manière suivante :

« Le lyrisme est la voix d'un individu auquel l'expérience infinie du langage rappelle sa situation d'exilé dans le monde, et simultanément lui permet de s'y rétablir, comme s'il pénétrait grâce à elle au cœur de l'énigme qui lui est posée par sa propre condition. »¹³

Ce mode d'expression est fortement rattaché au mythe d'Orphée, mais également à celui d'Apollon, celui-ci étant régulièrement représenté avec sa lyre. Accompagné de ses

12 Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, op. cit., « lyre », p.1236.

13 MAULPOIX, Jean-Michel, *Du Lyrisme*, Paris, José Corti, coll. « En lisant en écrivant », 2000. p.14.

neufs muses, Apollon est considéré comme le dieu des arts, de la musique et de la poésie, de l'inspiration en somme. Le lyrisme suggère cette inspiration poétique.

Les romantiques ont largement influencé la notion de lyrisme. Pour eux, l'inspiration poétique se trouvait dans la nature. Or, pour les Anciens, l'inspiration venait des dieux¹⁴. Les poètes étaient inspirés par le souffle divin, en proie à *l'enthousiasmos* (*ἐνθουσιασμός*). En cela, Cassandre devient une allégorie de la création poétique pour les auteurs. Elle porte l'inspiration et la voix d'Apollon en elle et malgré elle, la diction des visions n'est pas un choix puisque c'est une voix qui s'impose à elle. L'expression de son « moi » lyrique est de l'ordre du méta-poétique car la souffrance qu'elle exprime est liée entre autres à sa parole. Sa fonction de prophétesse d'Apollon la marginalise, sa clairvoyance et son savoir sont alors la cause de sa solitude, à l'image des poètes romantiques. L'impuissance de son langage face à la surdité de ses concitoyens est également l'un des vecteurs de sa souffrance. Figure de la parole, Cassandre fait acte par le biais d'une voix isolée, marginalisée. Elle s'exprime régulièrement dans des monologues lyriques, adressés au dieu qui la persécute ou à des personnages qui ne saisissent pas le sens de ses propos. Chez Eschyle, au théâtre, seul le chœur entend ses paroles, elle livre un chant lyrique que ses auditeurs ne comprennent pas tout à fait.

2.3 Définition du théâtre

Le théâtre correspond à la fois au genre littéraire, à l'art de la représentation et à l'espace dans lequel on représente les pièces écrites à cet effet. En grec ancien, *theatron*

14 PLATON, *Ion*, introduction et notes de Monique Canto, Paris, Flammarion, 1989, « c'est inspirés par le dieu et possédés par lui qu'ils [les poètes] profèrent tous ces beaux poèmes », 534a, p.100.

désigne la scène où a lieu la représentation. Le mot est dérivé de *thea* caractérisant l'action de regarder¹⁵.

L'apparition de Cassandre au théâtre se fait dans le théâtre grec antique qui prend naissance à l'époque archaïque. Selon Aristote, il émerge du dithyrambe, l'hymne religieux célébré en l'honneur de Dionysos, dieu du vin mais également des arts et de la fête¹⁶. Le théâtre pose la question de l'homme et instaure une communication avec les dieux. Il a un enjeu moral. Les représentations sont codifiées, de même que l'enceinte dans laquelle elles ont lieu. Ainsi, les acteurs incarnent des personnages sur scène alors que le chœur commente l'action en chantant dans l'orchestra, un espace intermédiaire entre les spectateurs et les acteurs. Tout repose sur un principe d'imitation, la *mimesis*, les personnages doivent être des imitations vraisemblables des passions humaines. Ainsi, la tragédie aurait un pouvoir cathartique. Le spectateur, frappé de terreur et de pitié par les passions représentées sur scène, purifierait son âme et ses propres passions.

Au Moyen Âge, le théâtre s'inscrit encore dans une dimension religieuse puisque les mystères sont consacrés à des vies de saints ou reprennent des épisodes bibliques. Ce genre sera interdit au XVI^e siècle pendant les guerres de religion qui déchirent l'Europe. L'Église considère que c'est le rôle du clergé et non des acteurs de s'impliquer dans la vie religieuse. Le théâtre décline donc avant d'être revivifié par l'âge classique malgré les réticences du clergé qui reste hostile au théâtre et aux comédiens. Les pièces classiques

15 A. Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, op. cit., « théâtre », p.2295.

16 ARISTOTE, *La Poétique*, texte, traduction et notes de Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, préface de Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, 1980, « [la tragédie] vient de ceux qui conduisaient le dithyrambe », 4, 49, a11, p.45.

renouent en partie avec la conception du théâtre qu'avaient les Anciens. La tragédie respecte la vraisemblance et à cet effet s'inscrit dans la règle des trois unités, l'unité d'action, l'unité de lieu et l'unité de temps. Le XIX^e siècle introduit un nouveau type de pièce, le drame romantique. Refusant les règles trop strictes imposées par le classicisme, les dramaturges romantiques veulent un théâtre qui ne soit plus soumis aux bienséances et puisse mêler différents registres. Victor Hugo, fervent défenseur de ce nouveau théâtre suscitera une révolution littéraire suite à la représentation de sa pièce *Hernani*. Libéré des conventions, le XX^e siècle modernise les mythes antiques avec des dramaturges comme Jean Anouilh, Jean Cocteau ou Jean Giraudoux. Mais suite à la seconde guerre mondiale, le drame tragique ne peut plus se penser de la même manière puisque l'essence et la condition de l'homme sont remises en cause.

3. Œuvres du corpus

1. Jean-Paul Sartre, *Les Troyennes*

En 1965, trois ans après la fin de la guerre d'Algérie et au cœur de la guerre du Viêt Nam, Jean-Paul Sartre offre une réécriture *Des Troyennes* d'Euripide pleine d'allusions à la situation historique. Tout comme chez Euripide, Cassandre y est également perçue comme folle alors que l'inspiration divine est évacuée. Elle énonce toutefois des prophéties et exhorte les autres Troyennes à se réjouir. Elle n'emploie plus un ton élégiaque, et exprime le désir de venger son peuple :

« Et moi je leur ferai plus de mal encore.

Cassandre sera leur fléau.

Il va crever, le grand roi, le bon roi

à cause de moi !
 À cause de moi sa maison va crouler.
 Je ruinerai sa race,
 comme il a ruiné la nôtre.
 Cesse de pleurer : il est venu le temps de rire !
 De rire aux éclats !
 Je t'annonce que mon père et mes frères seront vengés ! »¹⁷

Sartre oppose le camp des Grecs occidentaux au camp troyen représentant les colonies opprimées. Les Troyennes vaincues seront déportées dans les cités des vainqueurs et emportées comme butin en tant qu'esclaves. Si Cassandra s'exprime joyeusement dans une ode où elle se réjouit de cette déportation et du sort qui attend le vainqueur qui l'emporte, sa mère Hécube en revanche déplore la perte de tous ses fils dans un chant de deuil élégiaque. Ce thrène exprime une lamentation funèbre qui marque la fin des Troyens.

2. Jean Laude, *Le Dict de Cassandra*

En 1982, Jean Laude écrit *Le Dict de Cassandra*, un long poème divisé en quatre parties. L'œuvre est dédiée « aux captifs, aux vaincus, / à bien d'autres encore »¹⁸. Dans un long monologue qui semble hérité du modèle de Lycophron, l'héroïne immensément seule s'adresse à ses lecteurs et tente de témoigner une dernière fois avant de disparaître. Déportée, esclave, vaincue, elle chemine vers la mort. Sa parole incarne son impuissance puisqu'elle ne peut rien contre le mal qui la détruit et qui a détruit son peuple. Elle

¹⁷ J-P. Sartre, *Les Troyennes*, *op. cit.*, p.1068.

¹⁸ LAUDE, Jean, *Le Dict de Cassandra*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1982.

représente le témoignage des vaincus mais sa voix est inaudible. Elle tente de faire acte par la parole en donnant un sens, elle se représente devant son public :

« et je me représente, avançant devant vous,
disant sur cette scène
ce qu'à l'instant je dis »¹⁹

Elle s'inscrit dans un temps présent pour donner un sens contre le passé désastreux et le futur qui n'aura pas lieu. L'œuvre sera adaptée en spectacle par Jean Bollery à Paris à la Maison de la poésie-Théâtre Molière le 6 janvier 1998.

3. Christa Wolf, *Cassandre*

Comme Sartre, Christa Wolf utilise également la dimension politique de la figure en 1983 dans le contexte de la guerre froide. L'auteure est-allemande est invitée à prononcer un cycle de cinq conférences en RFA et *Cassandre* constitue la matière même de l'œuvre. Les deux premières conférences sont dédiées au récit de voyage en Grèce qu'effectue Christa Wolf et décrivent la façon dont *Cassandre* s'empare de Wolf. La troisième conférence constitue son journal de travail et tente d'expliquer l'implication qui existe entre la vie et le matériau littéraire. Dans une lettre à un destinataire inconnu, la quatrième conférence s'interroge sur la réalité historique de la figure de *Cassandre* et sur les conditions de l'écriture féminine, dans le passé et au moment où Wolf écrit. C'est finalement dans la cinquième conférence que l'auteure s'empare du mythe dans un récit fictionnel pour lui accorder toute sa dimension tragique. *Cassandre* est placée comme chez

¹⁹ *Ibid.*, p.16.

Eschyle au seuil de la mort. Dans un récit rétrospectif, elle raconte l'effondrement inévitable du régime de plus en plus totalitaire dans lequel elle vit. Cassandra est à nouveau placée en marge car ses propos dérangent le régime patriarcal dans lequel son père enferme les Troyens. Christa Wolf questionne le pouvoir du langage dans un système où on souhaite censurer les paroles dérangeantes. Elle se présente alors comme un double de Cassandra qui cherche à faire entendre une voix autre jusqu'alors inaudible ou discréditée. Elle écrit contre la course à l'armement et la montée des tensions qui mènent à un effondrement inévitable. Par le recours au mythe, elle met en abyme le contexte politique dans lequel elle vit et se protège ainsi de la censure. L'emploi de la figure de Cassandra est alors une manière de pallier l'insuffisance du langage dans un système qui tente de juguler la parole.

4. Pourquoi réunir ces œuvres ?

Ces trois œuvres s'inscrivent dans plusieurs genres, on peut ainsi y voir des représentations différentes du lyrisme de la figure, plus prégnant dans l'œuvre poétique de Jean Laude. De même, l'aspect théâtral et dramatique de la figure est plus évident dans la pièce de Sartre. Mais les œuvres condensent ces deux notions de manières diverses, on peut trouver un aspect lyrique et théâtral dans chacun des trois ouvrages choisis. De même que le lyrisme de la figure est présent dans toutes les œuvres puisque Cassandra le porte en elle, on retrouve un aspect théâtral dans *Cassandra* et dans *Le Dict de Cassandra*, bien que ces œuvres ne soient pas *a priori* des pièces de théâtre. Si elles sont toutes trois écrites au XX^e siècle et s'inscrivent donc dans le contexte belliqueux inhérent à cette époque, leur approche de l'actualité politique n'est pas la même. *Le Dict de Cassandra* est moins ancré dans la réalité historique que les œuvres de Christa Wolf et Jean-Paul Sartre, cependant

Jean Laude inscrit Cassandre dans une réflexion propre au contexte de la poésie contemporaine. Après les désillusions du XX^e siècle, les poètes contemporains sont obligés de se tourner vers la poésie et de questionner les pouvoirs du langage. Les trois œuvres présentent Cassandre au seuil de la mort, une fois que son peuple est déchu et qu'elle est faite esclave. Alors qu'elle n'était pas écoutée lorsqu'elle était princesse, pourquoi le serait-elle une fois esclave ? Les auteurs s'attachent à rendre sa voix de mineure audible pour qu'elle puisse porter le témoignage de la mémoire des vaincus.

4. Problématique

La parole de Cassandre est théâtrale chez Sartre par le genre même dans lequel elle est inscrite, chez les deux autres auteurs de notre corpus, cette théâtralisation est moins évidente. De même, le lyrisme est singulier dans chacune des œuvres. Comment s'exprime-t-il et de quelle manière ? Quel rôle attribuer à ce lyrisme et à cette théâtralisation ? Quels sont les procédés de théâtralisation qui soutiennent le lyrisme ? Toutes ces interrogations sont autant de pistes auxquelles il nous faudra réfléchir dans une perspective englobante. Dans quelle mesure et selon quelles modalités l'expression de la souffrance personnelle de Cassandre devient-elle une mise en scène des violences extrêmes qui habitent le XX^e siècle ?

Il conviendra d'abord de s'intéresser à l'aspect théâtral de la figure de Cassandre et ainsi de s'attarder sur la notion de genre dramatique et de mise en scène. Par la suite, il faudra se pencher sur la figure lyrique que représente la prophétesse, tant par sa l'expression de ses sentiments que par la parole inspirée qu'elle emploie pour les dire.

Enfin, nous étudierons la place de Cassandre en tant que représentante des vaincus opprimés et figure pacifique au siècle des guerres mondiales.

PREMIÈRE PARTIE : CASSANDRE, FIGURE THÉÂTRALE

1 Cassandre dans la tradition théâtrale

1.1 Premières apparitions littéraires et théâtrales

1.1.1 Premières apparitions de Cassandre : Chez Homère et Pindare

1.1.1.1 Dans *L'Iliade* et *L'Odyssée* d'Homère

La première apparition littéraire connue de Cassandre se fait chez le poète grec Homère dans *L'Iliade* puis dans *L'Odyssée*. Elle n'est pas encore prophétesse d'Apollon et ne peut prédire l'avenir, mais son excellente acuité visuelle lui permet de voir avant les autres Priam ramener le cadavre de son frère Hector du camp grec. Depuis le haut des remparts de la ville, elle voit plus loin que les autres. Elle se situe entre le monde civil à l'intérieur de la ville, au sein des remparts qui résistent contre les assauts grecs, et le monde guerrier à l'extérieur de l'enceinte où les combats font rage. Cette situation intermédiaire annonce la posture d'entre-deux qu'elle adoptera plus tard. Cette position de médiatrice lui permet d'annoncer le deuil de la cité. Dès le VIII^e siècle av. J.C. elle apparaît déjà comme l'annonciatrice de mauvaises nouvelles. Son rôle est de voir et de traduire ses visions par des paroles porteuses de malheur, elle fait acte par le langage.

« Nul ne les reconnut, des hommes et des femmes à la belle ceinture, avant Cassandre, semblable à l'Aphrodite d'or. Étant montée à Pergame, elle aperçut son père debout sur le char, et le héraut qui crie par la ville ; et elle Le vit, Lui [Hector], traîné par les mules, étendu sur le lit. Alors elle hurla et cria pour toute la ville :

" Vous verrez, Troyens et Troyennes, Hector : allez vers lui, si jamais, quand vivant, il revenait du combat, vous fûtes joyeux, alors qu'il était la joie de la ville et du peuple entier." »²⁰

Elle s'exprime par un cri, pour que sa voix porte et soit entendue de tous. En rappelant la grande joie qu'Hector apportait à la cité, elle annonce ainsi par opposition la souffrance et l'immensité du deuil auquel les Troyens vont être soumis, privés du courage de leur prince. L'annonce qu'elle fait porte dès lors un grand malheur auquel ceux qui l'écoutent ne peuvent échapper.

Sa figure est déjà liée à la souffrance et à la persécution. Elle est emportée comme butin par le vainqueur Agamemnon qui s'éprend de la princesse déchue. Sa condition se dégrade donc considérablement puisqu'elle devient son esclave. Arrivée à Mycènes, elle est assassinée par Clytemnestre. « J'entendis la voix pitoyable de la fille de Priam, Cassandre, que la rusée Clytemnestre avait tuée comme elle s'attachait à moi »²¹ : lorsqu'au chant XI de *L'Odyssée*, Ulysse rend visite à Agamemnon aux Enfers, ce dernier lui raconte ainsi sa mort ainsi que celle de Cassandre.

20 HOMÈRE, *L'Illiade*, traduction par Eugène Lasserre, présentation par Jean Métayer et Jean-Claude Riedinger, Paris, Flammarion, 2017, chant XXIV.

21 HOMÈRE, *L'Odyssée*, traduction par Médéric Dufour et Jean Raison, présentation par Pierre Pellegrin, Paris, Flammarion, 2017, chant XI.

1.1.1.2 Dans la onzième *Pythique* de Pindare

Au V^e siècle av. J.C., Pindare lie Cassandre à Apollon dans la onzième de ses douze *Pythiques* qui lui sont dédiées. Les *Pythiques* font l'éloge des vainqueurs des jeux donnés en l'honneur du dieu. La onzième chante la victoire du Thébain Thrasydée. Cassandre devient la prophétesse d'Apollon, par ce lien avec le divin, elle sort de sa condition de simple mortelle. Le poète lyrique la désigne comme la « vierge prophétesse ». Il explique ainsi que c'est Agamemnon qui entraîne Cassandre dans la mort, lors du retour du vainqueur dans sa patrie. « Il [Agamemnon] fit périr avec lui la vierge prophétesse »²². Clytemnestre se venge d'Agamemnon qui avait sacrifié sa fille Iphigénie pour s'attirer les faveurs d'Artémis qu'il avait offensée. Cassandre est marginalisée puisqu'elle est désignée comme l'esclave étrangère dans le camp des vainqueurs. Elle est dans une situation intermédiaire, entre sa condition de mortelle et son lien au dieu. Romain Racine dans sa thèse *Vingt apparitions de la prophétesse troyenne : entre perte et recherche d'identité* explique que Cassandre est le symbole de la victime : « doublement perdue, Cassandre perd d'abord sa patrie puis sa vie »²³.

1.1.2 Nouveau mythème dans la construction de la figure de Cassandre : prophétesse à la voix inaudible chez Eschyle et Euripide

Cassandre fait sa première apparition dans l'épopée chez Homère et évolue encore dans le genre poétique chez Pindare, mais c'est véritablement dans la tragédie grecque

22 PINDARE, *Pythiques*, traduction d'Aimé Puech, Paris, Les Belles Lettres, 1977, v.32, p.160.

23 RACINE, Romain, *Le Mythe de Cassandre. Vingt apparitions de la prophétesse troyenne : entre perte et recherche d'identité*, thèse soutenue sous la direction de BRUNEL, Pierre, Université Paris IV-Sorbonne, 2003.

antique que le mythe construit l'image que la tradition retient au-delà de sa fin tragique : celle de la prophétesse qui n'est jamais crue.

1.1.2.1 Dans l'*Orestie* d'Eschyle

Eschyle invente le motif du châtement qu'Apollon inflige à Cassandre. Pour la punir de se refuser à lui et d'avoir ainsi trahi sa parole, le dieu lui crache dans la bouche et la condamne à ce que ses malheureuses prophéties ne soient jamais écoutées. Dès ses premières prises de parole, elle s'exprime par son statut de prophétesse et rappelle son lien avec Apollon²⁴. Elle s'adresse d'ailleurs à lui et ne répond pas aux interrogations du coryphée : « Pourquoi gémir ainsi au nom de Loxias ? son culte ne veut pas du thrène funéraire »²⁵. Elle rappelle son châtement dû à sa trahison²⁶, ainsi que les étapes successives de son don et de sa malédiction pour répondre à un constat du coryphée : « étrangère à notre langage, tu rencontres partout la vérité, comme si tes yeux l'avaient vue »²⁷. L'accent est mis sur le regard et sur sa parole. Après sa prédiction oraculaire de la mort du roi, le chœur ne la comprend pas mais ne réfute pas sa parole : « D'un oracle, pour les mortels, sort-il jamais une nouvelle joyeuse ? C'est par des malheurs que l'art verbeux des prophètes fait entendre le vrai sens de la terreur qu'il inspire »²⁸. La connaissance qu'elle apporte est

24 Eschyle, *Agamemnon*, *op. cit.*, v.1073, p.294.

25 *Ibid.*, v.1074-1075, p.295.

26 *Ibid.*, v.1202-1212, p.300.

27 *Ibid.*, v.1201, p.300.

28 *Ibid.*, v.1132-1335, p.297.

perçue comme véridique avec effroi. Les mortels se refusent à cette vérité et préfèrent rester dans une heureuse ignorance.

Au théâtre, lieu privilégié de la parole, elle fait acte par le langage et annonce les vérités à venir mais elle est aussi présente sur scène par son silence. Elle ne s'adresse pas aux autres personnages, mais uniquement à Apollon absent et au chœur qui ne peut prendre aucune part dans l'action. Quand les autres personnages sont sur scène avec elle, Cassandre est silencieuse. Elle apparaît d'abord fière sur son char, désobéissant à la reine alors qu'elle est esclave. Après la réplique de Clytemnestre qui invite Cassandre à descendre du char, une simple didascalie suit : « Un silence »²⁹. Ce silence insolent est interprété comme une incapacité à parler le grec, la souveraine animalise le langage de la Troyenne et l'oppose ainsi à la raison grecque en la présentant comme une barbare : « Si elle n'a pas un langage inconnu de barbare, comme l'hirondelle, j'essaierai volontiers de faire entrer dans son cœur les avis de la raison »³⁰. Les notes de l'édition précisent : « Pour les Grecs, toute langue barbare n'était que pépiement d'oiseau »³¹. L'altérité se perçoit donc surtout par sa figure d'étrangère au sein du camp des vainqueurs. Son mutisme est perçu comme une preuve de sa folie. En revanche, lorsque son bourreau s'éclipse, Cassandre prend la parole et entre en interaction avec Apollon, puis avec le chœur. Elle quitte un instant la scène pour mourir sous les coups de Clytemnestre. Lorsqu'elle apparaît de nouveau sur scène, c'est

29 *Ibid.*, p.293.

30 *Ibid.*, v.1050-1052, p.293.

31 *Ibid.*, p.455.

uniquement son cadavre qui est représenté. Elle parle donc uniquement en présence du chœur, qui n'a aucune part dans l'action.

Elle est située dans une position intermédiaire entre les mortels et le divin. Elle est mortelle puisque son cadavre est exposé mais sa condition de prophétesse d'Apollon la situe dans un au-delà de l'humain qui lui permet d'ailleurs d'exprimer au dieu sa souffrance. De même, elle est dans un entre-deux, au seuil de son propre abattoir, elle parle entre le char et le seuil du palais, entre la mort et la vie.

1.1.2.2 Dans *Les Troyennes* d'Euripide

Peu de temps après l'*Orestie*, Euripide dans sa tragédie *Les Troyennes*, désigne également Cassandre par son lien à Apollon dès la première réplique placée dans la bouche de Poséidon. « Cassandre, / qu'Apollon laissa vierge et livrée au délire, / Agamemnon, brutalement, la prend dans l'ombre pour son lit »³². Le mariage d'Agamemnon et Cassandre s'oppose à la virginité de la prophétesse, puisqu'elle est destinée au lit du roi. Les deux divinités rappellent également dans cet entretien liminaire qu'Ajax a offensé Athéna en arrachant Cassandre de son temple. « ATHÉNA : Ne sais-tu pas l'affront qu'on m'a fait dans mon temple ? / POSIDON : Je sais. Ajax brutalement en arracha Cassandre »³³. C'est ce geste qui provoquera le courroux de la déesse et sa vengeance. Ainsi Athéna oublie les discordances passées avec Poséidon pour lui demander de châtier les Grecs. Malgré son

32 Euripide, *Les Troyennes*, *op. cit.*, v.41-43, p.712.

33 *Ibid.*, v.69-70, p.713.

lien à Apollon, la pièce ne fait pas mention de son châtement³⁴. Mais la prophétesse n'est pas pour autant écoutée par les Troyennes lorsqu'elle prédit le long retour des vainqueurs et la mort d'Agamemnon. Ses paroles ne sont pas perçues comme le signe de son inspiration prophétique apollinienne mais plutôt comme la marque de sa folie. Elle est qualifiée de folle à plusieurs reprises. Cette folie serait plutôt la marque d'un lien avec Dionysos et la désigne comme une bacchante en proie au délire. Ce délire extatique se ressent dans les annonces qu'elle fait. Elles ne sont plus malheureuses pour les Troyennes mais pour les Grecs, au contraire, les vaincues qui n'espèrent plus la victoire peuvent au moins espérer la vengeance. C'est cette perception joyeuse qui fait que ses concitoyennes la considèrent comme une folle. Cassandre se réjouit, alors que la situation est dramatique. En effet, les Troyennes sont en train de vivre les derniers instants de Troie, juste avant leur déportation. Le délire de la ménade lors de son entrée en scène va à contre-courant de l'image que les prédécesseurs d'Euripide avaient attribuée à Cassandre. Alors qu'elle est désignée comme la « vierge d'Apollon », elle se réjouit de son mariage avec Agamemnon. Elle entre en scène en chantant les louanges de cette union :

« Hyménée, ô seigneur Hyménée, louange à l'époux,
louange à moi aussi qui entre en fiancée
au lit du roi d'Argos,
Hymen, ô seigneur Hyménée ! »³⁵

Passée sa transe extatique, ses propos se rationalisent et elle explique, sur un ton plus sombre, pourquoi elle se réjouit de son mariage : « C'est la mort que je lui apporte, et

34 DAVREUX, Juliette, *La légende de la prophétesse Cassandre d'après les textes et les monuments*, Paris, Droz, 1942, p.110.

35 Euripide, *Les Troyennes*, *op. cit.*, v.311-314, p.724.

la ruine de sa maison, à lui qui détruit la nôtre, vengeant ainsi mes frères et mon père »³⁶. Après l'emportement, en proie à la *mania* (*μανία*), possédée par le dieu, elle prouve sa maîtrise du *logos*.

Elle consent au mariage avec Agamemnon et se défait de ses insignes de fiancée d'Apollon. Elle met à distance son inspiration divine. « O bandeau de mon dieu bien-aimé, ornements de la prophétesse, / adieu »³⁷. La relation au dieu est donc bien différente de chez Eschyle où elle souffrait de sa relation à Apollon et où elle restait subordonnée à ses visions, s'adressant presque uniquement à lui.

Romain Racine remarque cette différence dans sa thèse *Le Mythe de Cassandra. Vingt apparitions de la prophétesse troyenne : entre perte et recherche d'identité*. Il remarque que c'est surtout par l'entrée en scène de Cassandra que les deux pièces diffèrent. Chez Eschyle, elle apparaît belle et éclatante sur un char doré, digne. Au contraire, cette dignité est absente chez Euripide puisqu'elle est qualifiée de « ménade » avant son entrée en scène. Sa folie est dénoncée par les autres personnages et par le coryphée à qui elle fait honte devant les étrangers, les vainqueurs. La transe de Cassandra n'est pas perçue comme un signe de son inspiration prophétique apollinienne mais plutôt comme une preuve de sa folie de bacchante de Dionysos. Le lien à Apollon est donc bien différent entre les deux pièces.

36 *Ibid.*, v.359-360, p.725.

37 *Ibid.*, v.450-451, p.728.

Malgré leurs divergences, les deux pièces antiques livrent l'image de la figure de Cassandre telle qu'elle est le plus souvent reprise. Elle est présentée comme une prophétesse d'Apollon subissant sa malédiction et perçue comme folle. Entre humain et animal, mortel et divin, raison et folie, passé et futur, Cassandre est une figure de l'entre-deux. Au seuil de la mort dans *Agamemnon* ou avant sa déportation chez Euripide, elle se situe dans une phase de transition. Cet espace intermédiaire où règne une tension tragique est propice à une mise en scène dramatique.

1.2 Évolution théâtrale de Cassandre

1.2.1 Au XX^e siècle : renouvellement du théâtre

Le XX^e siècle est un siècle de rupture pour tous les genres. Suite au drame romantique du siècle passé, le théâtre n'est plus régi par les règles classiques. De même, les dramaturges remettent en cause la nature profonde du théâtre, dont le but avait été pendant des siècles de créer l'illusion d'un monde réel selon le principe d'imitation. Ils n'hésitent pas à lui attribuer de nouvelles fonctions. Par l'imitation des passions du cœur de l'homme, le spectateur se voyait purgé de ses propres passions grâce à la *catharsis*. À l'âge classique, le ressort tragique et le moteur de l'action sont les passions humaines et la monstruosité. Cassandre est absente des tragédies du grand siècle. Les dramaturges aiment pourtant représenter des figures féminines effrayantes comme Phèdre ou Médée. On peut retrouver ces caractéristiques chez Cassandre puisqu'elle est marginale et ses propos sont porteurs de malheurs. La protagoniste pourrait être un moteur de l'action tragique mais la bienséance

interdit de représenter le délire de Cassandre sur scène. Isabel Dejjardin écrit dans son ouvrage *Captives en tragédie* :

« Parmi les exemples offerts par les textes antiques, le théâtre moderne privilégie la représentation figée de la captivité, tandis que disparaît presque totalement la version bacchante. Pour des raisons de bienséance, le délire de Cassandre et le dénudement afférent sont proscrits de la scène moderne »³⁸

Bien qu'il suscite la terreur, cet emportement de ménade bafoue la morale qui exige de représenter une action vraisemblable sur scène. Après les désastres du XX^e siècle, le monde n'a plus de cohérence, le dramaturge ne peut plus dépeindre une intrigue rationnelle puisqu'elle ne refléterait pas l'humanité que le public connaît. Comment une seconde guerre mondiale a-t-elle pu succéder à une première qui avait été dévastatrice ? Au sortir de deux conflits destructeurs, les auteurs font sentir l'incompréhension des horreurs des deux massacres et l'incohérence du monde à les reproduire. Le théâtre de l'absurde reflète cela par une crise de l'imitation, les auteurs ne cherchent plus à reproduire le monde réel et les histoires paraissent invraisemblables. En rupture avec les genres théâtraux connus jusqu'alors, les personnages se vident de leur humanité, ils n'ont plus de caractère défini. Ils ressemblent à une coquille vide et leurs motivations sont de moins en moins claires. Cela perturbe l'intrigue qui n'a plus d'ordre chronologique. Par exemple, dans la pièce de Beckett, *En attendant Godot*, il n'y a plus d'action et il ne se passe rien sur scène. Les deux personnages discutent sans se comprendre. Le langage subit une véritable crise puisque les personnages ne se comprennent plus. Ce théâtre pousse le spectateur à s'interroger sur la condition humaine.

38 DEJARDIN, Isabel, *Captives en tragédie*, Saint-Genouph, Librairie Nizet, 2008, p.242.

Parallèlement au théâtre de l'absurde, des dramaturges s'engagent dans leur théâtre et font passer des idées politiques. Ils incitent les spectateurs à s'impliquer et mettent en scène des conflits historiques. Les pièces de l'après-guerre questionnent le sens des actions humaines. Le théâtre explore un nouveau tragique issu de l'histoire. C'est un art qui se représente devant un public et dont on fait l'expérience en collectivité. Jean Vilar, créateur du festival d'Avignon, considère le théâtre comme un art social ancré politiquement, ce qui lui permet d'offrir une réflexion contemporaine. Il présente le théâtre comme un service public et distingue deux types de théâtre, un qui « endort par une intrigue fallacieuse, sinon mensongère »³⁹, et l'autre qui enseigne. Ainsi, il milite pour un théâtre qui enseigne et aiguise l'esprit critique du spectateur. Il explique :

« [ce théâtre qui] enseigne, éclaire, révèle lorsque tous ses projecteurs, toutes ses lumières, tous ses génies et son génie artisanal sont braqués sur la ou les vérités empoisonnées mais vraies – ô réalisme de notre temps.

Ce très vrai théâtre aiguise l'esprit critique de son assemblée. Il incite celle-ci à participer à la tâche merveilleuse entreprise par les artistes et le directeur »⁴⁰

Le théâtre doit donc assumer une exigence éthique et une responsabilité politique. Ainsi, il faut avant tout situer l'intrigue dans l'actualité politique et réfléchir aux conflits qui gangrèment les peuples. C'est une des préoccupations du théâtre d'idées dans lequel s'inscrit Sartre.

39 VILAR, Jean, « Le théâtre phénomène social » [1963], repris dans *Le Théâtre, service public*, Paris, Gallimard, 1975, p.94.

40 *Ibid.*, p.94.

1.2.2 Cassandre dans ce nouveau théâtre

Les auteurs font un retour à la mythologie et à l'Antiquité mais les mythes sont réinterprétés et le registre est beaucoup plus familier. On reprend également des particularités du théâtre antique comme le prologue ou le chœur qui avaient été délaissés, c'est notamment le cas de *l'Antigone* de Jean Anouilh. Ce sont des personnages à part entière qui ne font pas partie de l'histoire mais la commentent. N'ayant aucune part dans l'action, leur rôle rituel et religieux est cependant évacué par le théâtre du XX^e siècle. Dans *Les Troyennes*, Jean-Paul Sartre conserve le chœur, composé des Troyennes qui seront déportées au même titre qu'Andromaque, Hécube et Cassandre. Il conserve également la présence des dieux dans le prologue et il accorde la dernière scène à Poséidon mais l'aspect rituel est écarté. Les dieux représentent l'absurdité humaine de la guerre et sont eux-mêmes animés par des conflits. Dans la pièce, Cassandre est une vigie contre ce qu'elle considère comme une « sale guerre »⁴¹. La protagoniste appuie la voix des dieux qui prévoient de châtier les Grecs pour leur fautes commises, elle sait qu'il est vain de faire la guerre puisque les vainqueurs seront poursuivis et périront également. Sa parole est isolée comme toujours, les Troyennes et le héraut grec la considèrent comme folle, cependant la péroraison de Poséidon lui donnera raison. Avant la seconde guerre mondiale, Giraudoux faisait déjà de Cassandre une figure pacifique raisonnée dans *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*. Elle n'est plus inspirée et n'a plus de vision mais c'est le bon usage de sa raison qui lui permet d'affirmer que la guerre de Troie aura lieu. Par l'analyse des guerres passées, elle sait que les Troyens, fascinés par Hélène et portés par Démokos, seront prêts à faire la

41 J-P. Sartre, *Les Troyennes*, *op. cit.*, p.1071.

guerre pour la beauté. C'est d'ailleurs la protagoniste grecque qui a des visions désormais. Objet du conflit, elle voit en couleurs l'effondrement de la ville et sait ce que sa présence à Troie implique :

« Vous la voyez, la bataille ?

HÉLÈNE : Oui.

HECTOR : Et la ville s'effondre ou brûle, n'est-ce pas ?

HÉLÈNE : Oui, C'est rouge vif »⁴²

Cassandre se considère comme une aveugle tâtonnant au milieu de la vérité alors que tous les autres voient le mensonge. Les deux femmes partagent leur lucidité :

« CASSANDRE : Moi je ne vois rien, coloré ou terne. Mais chaque être pèse sur moi par son approche même. À l'angoisse de mes veines, je sens son destin.

HÉLÈNE : Moi, dans mes scènes colorées, je vois quelquefois un détail plus étincelant encore que les autres. Je ne l'ai pas dit à Hector. Mais le cou de son fils est illuminé, la place du cou où bat l'artère ...

CASSANDRE : Moi, je suis comme un aveugle qui va à tâtons. Mais c'est au milieu de la vérité que je suis aveugle. Eux tous voient, et ils voient le mensonge. Je tâte la vérité.

HÉLÈNE : Notre avantage, c'est que nos visions se confondent avec nos souvenirs, l'avenir avec le passé ! On devient moins sensible ... C'est vrai que vous êtes sorcière, que vous pouvez évoquer la paix ?

CASSANDRE : La paix ? Très facile. Elle écoute en mendiant derrière chaque porte ... Là voilà »⁴³

Le don de Cassandre n'est plus celui de prédire l'avenir, Hélène elle-même l'interprète depuis le passé et ses souvenirs. Alors qu'elle n'est plus prophétesse, elle est toujours désignée comme « sorcière » et elle a la capacité d'évoquer la paix. C'est donc sa posture pacifique qui est retenue avant tout. À nouveau, elle ne s'attribue pas de don

42 GIRAUDOUX, Jean, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, Paris, Le Livre de Poche, 2016, p.95.

43 *Ibid.*, p.99.

surhumain et explique de manière rationnelle que la paix est accessible à qui la souhaite vraiment.

2 Rendre Cassandre théâtrale dans des genres non théâtraux

2.1 Cassandre, héroïne tragique

La figure de Cassandre est largement étoffée par la tragédie grecque antique, elle est donc éminemment tragique, ainsi la construction de son personnage en découle. Elle se trouve au centre d'une situation extrême car elle incarne le conflit de l'homme avec les dieux, les conflits des hommes entre eux et le conflit de l'homme avec lui même.

2.1.1 Instrument des dieux

Prophétesse d'Apollon, elle entretient un rapport conflictuel avec celui-ci. Les prophéties qu'elle annonce sont un don maudit. Selon les œuvres, elle se réjouit ou elle déplore sa situation. Dans *Les Troyennes* d'Euripide et dans la réécriture de Sartre, le lien au dieu est moins douloureux que dans les autres œuvres car le châtement n'est pas mentionné. Juliette Davreux met en évidence le caractère exemplaire de Cassandre dans son étude *La légende de la prophétesse Cassandre d'après les textes et les monuments*. Elle n'a pas commis de faute à l'égard d'Apollon car elle ne s'est jamais promise à lui. Elle est donc irréprochable, contrairement aux Grecs coupables et notamment à Ajax et Agamemnon qui l'arrachent à son destin de vierge et offensent les dieux. Elle reste l'instrument des dieux puisqu'ils se servent d'elle comme prétexte pour châtier les

Achéens⁴⁴. Leur volonté reste plus importante que les actions humaines. En effet, malgré la victoire des Grecs, les dieux les châtieront pour leurs fautes. Pallas déclare : « Il faut leur ménager un terrible retour »⁴⁵. Hélène révèle que tous les hommes sont soumis à la volonté des dieux lorsqu'elle rappelle à Ménélas l'origine de la guerre de Troie : « C'est la fatalité, vois-tu »⁴⁶. Ainsi, Cassandre se réjouit de son sort mais elle y est tout de même soumise, bien qu'elle se libère de ses insignes de prophétesse et ne subisse pas la malédiction que d'autres auteurs lui prêtent. Chez Eschyle, Cassandre s'en libère également mais elle arrache ses attributs de prophétesse avec rage : « Pourquoi porter dès lors telle dérision, ce bâton, ces bandelettes fatidiques tombant autour de mon cou ? Ah ! Je te détruirai, avant de périr moi-même ! (*Elle brise le bâton ; puis elle arrache de sa tête et jette à terre ses bandelettes.*) »⁴⁷.

Dans les autres œuvres, les prédictions malheureuses qu'elle fait sont dues à la voix d'Apollon qui la transperce et passe par sa bouche sans qu'elle le décide. Dans *Le Dict de Cassandre*, Jean Laude présente une voix dont la prophétesse semble dépossédée :

« Cassandre se décrit
telle que traversée par une voix
qui se déchire dans l'abîme
d'un corps d'obscurité
[...]

44 J. Davreux, *La légende de la prophétesse Cassandre d'après les textes et les monuments*, op.cit., p.45.

45 J-P. Sartre, *Les Troyennes*, op. cit., p.1057.

46 *Ibid.*, p.1094.

47 Eschyle, *Agamemnon*, op. cit., v.1264-1267, p.302-303.

Cassandre dit, dépossédée »⁴⁸

La voix par laquelle elle s'exprime prend plus d'importance que sa personne, déchirée par la voix qui la transperce. La voix apparaît d'ailleurs avant l'expression de la première personne puisque c'est elle qui ouvre l'œuvre :

« rauque, et rauque, la voix rauque
 et les yeux fauves,
 le corps exsangue,
 le corps rompu,
 je dirai »⁴⁹

Le poète insiste dans son œuvre sur cette voix enrouée avec l'adjectif « rauque ». L'âpreté de son timbre concorde avec ce qu'elle dit. Captive des Grecs, Cassandre est également captive d'Apollon. En disant ce qu'elle sait, elle tente de participer à l'action mais la subit surtout et l'annonce. La prophétesse livre un témoignage tragique. Elle tente de parler au-delà de la mort, malgré l'imminence de celle-ci.

Chez Christa Wolf, « le ton de la prédiction a disparu »⁵⁰ mais Cassandre est tout de même soumise à la volonté des dieux et elle sait qu'il est vain de lutter contre cela. Elle raconte sa malédiction :

« Lui [Apollon] savait ce que je désirais ardemment : le don de prophétie, qu'il m'accorda à vrai dire en passant, d'un geste que je n'osais pas ressentir comme décevant, seulement pour s'approcher ensuite de moi comme un mâle, alors qu'il se métamorphosa – du seul fait, je crois, de ma terreur – en un loup

48 J. Laude, *Le Dict de Cassandre*, op. cit., p.68.

49 *Ibid.*, p.11.

50 WOLF, Christa, *Cassandre, Les prémisses et le récit*, [édition allemande : 1983], traduit de l'allemand par Alain Rance, et Renate Rance-Otterbein, Paris, Stock, coll. « La Cosmopolite », 1994, p.246.

entouré de souris, et qui me cracha rageusement dans la bouche, quand il ne put me subjuguier »⁵¹

Dès qu'elle prend la parole, elle ouvre son récit en rappelant au lecteur la mise en scène déjà définie par Eschyle, nous y reviendrons. Au seuil de la mort, elle accuse d'abord les dieux :

« Plus profondément que par toute émotion, et même que par ma peur, je suis imprégnée, corrodée, empoisonnée par l'indifférence des dieux vis-à-vis de nous autres humains. Avortée, la tentative d'opposer notre petite chaleur à leur froideur glaciale. C'est en vain que nous tentons de nous soustraire à leurs violences, je le sais depuis longtemps »⁵²

Ainsi, dès l'ouverture de son récit, Cassandre, qui se présente descendant dans la mort, montre qu'elle a conscience de la destinée humaine et de la faiblesse des hommes face à la volonté des dieux. Elle sait qu'il est vain de s'opposer à ce qu'ils ont décidé. Son savoir lui permet d'avoir cette conscience mais c'est aussi ce qui la place en marge de la société. En effet, ses annonces malheureuses sont mal perçues puisque ses auditeurs sont mis face à une réalité qu'ils ne veulent pas voir. Ses concitoyens préfèrent la faire passer pour folle plutôt que d'accepter leur destin tragique.

2.1.2 Cassandre subit les conflits humains

L'autre est présent dans les paroles de Cassandre parce qu'il la fait souffrir. Elle entretient des rapports conflictuels avec les hommes et le genre humain en général. Elle est constamment persécutée et marginalisée.

51 *Ibid.*, p.260-261.

52 *Ibid.*, p.243-244.

Persécutée par sa malédiction, elle n'est jamais crue et passe donc pour folle auprès de ceux qui entendent ses prophéties. Sa voix raisonnée reste inaudible car on la tient loin de la civilisation. Même libre, elle est enfermée. On cherche à éloigner l'oiseau de mauvais augure, comme si les paroles proférées étaient elles-mêmes porteuses de malheur. En la tenant à distance, les Troyens espèrent éloigner le malheur et la ruine à venir. Dès qu'elle fait une annonce qui ne plaît pas au régime, elle est emportée et enfermée de force.

« Sur un signe de ma mère, les gardes – des hommes d'Eumélos ! - m'ont saisie aux aisselles et m'ont traînée hors de la salle. [...] On m'a enfermée dans ma chambre. Aux convives on a dit que j'avais besoin de repos. Que je reprendrais certainement mes esprits, qu'il ne fallait pas grossir l'incident. Comme portée par le vent, la rumeur courut parmi mes frères et sœurs que j'étais folle »⁵³

Le processus se répète plus tard et fait d'elle une captive avant sa déportation : « J'appris comment une captive voit la citadelle de Troie, je me commandai de ne pas l'oublier »⁵⁴. Son emportement prophétique est perçu comme de la folie, ainsi elle est enfermée car elle fait honte aux Troyens devant les Grecs. Il en va de même dans *Les Troyennes* de Sartre, où les prophéties de Cassandre sont mal perçues par les femmes de Troie. Le chœur lui demande de se taire :

« Cassandre, tais-toi !
 Tu nous fais honte,
 ta mère a honte de toi !
 Pas devant les Grecs, Cassandre !
 Pas devant nos vainqueurs ! »⁵⁵

53 *Ibid.*, p.323.

54 *Ibid.*, p.336.

55 J-P. Sartre, *Les Troyennes*, *op. cit.*, p.1069.

Déjà déchues, les Troyennes vivent l'emportement joyeux de Cassandre comme une humiliation supplémentaire devant leurs vainqueurs. Cette idée est un ajout de Sartre qu'on ne trouve pas dans le texte d'Euripide. À la fin de l'unique scène dans laquelle elle apparaît, elle est emportée contre son gré par les soldats grecs venus la chercher pour la conduire à Agamemnon. La didascalie « On l'entraîne »⁵⁶, avec l'emploi du pronom « on », marque que ce n'est pas elle qui fait la démarche de quitter les Troyennes. Déjà avant d'être frappée du sceau de la malédiction chez Eschyle, Cassandre subit une fin tragique dès sa première apparition chez Homère car elle appartient au camp des vaincus. Emportée comme butin par Agamemnon, elle est assassinée en même temps que lui par Clytemnestre. Plus tard chez Eschyle, lorsqu'elle est déportée à Mycènes, elle est de nouveau isolée, seule vaincue chez les vainqueurs. Lorsqu'elle se mure dans le silence, elle passe également pour folle. Refusant de descendre du char doré sur lequel elle est entrée en scène, sa désobéissance passe pour de la folie. La défaillance de son langage est perçue comme une preuve de son manque de raison et accentue son isolement puisqu'elle est qualifiée de barbare par Clytemnestre. Supposant qu'elle ne parle pas la langue grecque, elle l'exhorte à s'exprimer par des gestes :

« CLYTEMNESTRE - Si, fermée à notre langage, tu n'entends pas mes raisons, à défaut de la voix, parle-nous en geste barbares.

LE CORYPHÉE - C'est d'un clairvoyant interprète que l'étrangère aurait besoin, je crois. Elle a les façons d'une bête qu'on viendrait de capturer.

CLYTEMNESTRE – Elle est folle à coup sûr et elle obéit au délire»⁵⁷

⁵⁶ *Ibid.*, p.1074.

⁵⁷ Eschyle, *Agamemnon*, *op. cit.*, v.1060-1066, p.294.

Déportée, animalisée, elle passe pour une barbare et une folle avant d'être sacrifiée comme une bête et de suivre Agamemnon dans la mort.

« Regardez ; c'est Apollon lui-même qui me dépouille ici du manteau des prophètes, mais après s'être plu à me voir copieusement raillée sous cette parure et par mes amis et par mes ennemis, unanimement -et pour rien ! J'ai dû m'entendre appeler : « Vagabonde ! » comme une diseuse de bonne aventure, une pauvre mendiante affamée. Et voici qu'aujourd'hui le prophète qui m'a fait prophétesse m'a lui-même conduite à ce destin de mort : au lieu de l'autel au palais d'un père, un billot m'attend, empourpré du sang chaud de mon égorgement »⁵⁸

Cassandra rappelle sa vie tragique, marquée par la persécution et la marginalité puis elle évoque son sacrifice. Elle désigne l'autel sur lequel elle sera sacrifiée comme le « billot » d'un boucher, prêt à tuer l'animal. La dimension sacrée du sacrifice est donc pervertie puisqu'elle est simplement mise à mort comme une bête et ne reçoit aucune sépulture.

2.1.3 En conflit avec elle-même

Figure de l'entre-deux, elle est constamment déchirée entre des pôles qui semblent opposés. C'est dans sa parole de Cassandra que se situe le tragique inhérent à sa figure : elle parle malgré la vanité de sa parole et elle le sait. Elle est ainsi tiraillée entre silence et cri. Ce qu'elle annonce la fait souffrir et la détruit. George Steiner considère que la tragédie est morte et que le peu qu'il en reste se trouve dans le cri de Cassandra :

« Le son qui en sortait était rauque et terrible au-delà de tout ce que j'en pourrais dire. Mais en fait, il n'y avait aucun son. Rien. Le son était du silence total. C'était du silence qui hurlait, hurlait à travers tout le théâtre si bien que tout le public courbait la tête comme sous une rafale de vent. Et ce cri à l'intérieur du silence me semblait le même que celui de Cassandra quand elle flaire l'odeur du sang dans la maison des Atrée. C'était le même cri sauvage

⁵⁸ *Ibid.*, v.1270-1280, p.303.

avec lequel l'imagination tragique marquera pour la première fois notre vision de la vie. La même lamentation sauvage et nue sur l'inhumanité de l'homme et le gaspillage de l'homme. La courbe de la tragédie, peut-être, n'est pas brisée »⁵⁹

Justine Desmeules reprend ces propos dans sa thèse « *Je* » *dis la vérité ; Parole de Cassandre !* Et fait apparaître que la voix de Cassandre est tragique car elle vide le langage de son sens et porte la défaillance en elle⁶⁰. Cette défaillance s'exprime par son déchirement entre silence et cri. Dépossédée de sa voix, elle se trouve elle-même en marge de sa personne. Chez Christa Wolf, cette aliénation la pousse à s'exprimer par une voix qu'elle ne reconnaît pas :

« Je crus être devenue définitivement étrangère à moi-même et à chacun. Jusqu'à ce qu'enfin l'épouvantable tourment, sous la forme d'une voix, sortant de moi, passant à travers moi, me déchirant pour se frayer un chemin, se libérât de moi. Une petite voix sifflante, au bout de son registre, qui chassa le sang de mes veines et me fit dresser les cheveux. A mesure qu'elle s'enfle, elle se renforce, elle se fait plus hideuse, déclenchant un tremblement, un entrechoquement, un tournoiement de tous ses membres. Mais la voix s'en moque. Elle est suspendue au-dessus de moi et crie, crie, crie. Malheur, criait-elle. Malheur, malheur. »⁶¹

La voix qui la déchire et s'exprime à travers elle est de plus en plus forte. « Petite voix sifflante » au début, elle s'enfle pour crier le malheur.

Dans les œuvres de notre corpus, Cassandre est présentée au seuil de la mort. C'est dans cette situation extrême qu'elle raconte sa vie passée. Elle met en place une temporalité dans l'œuvre pour retracer ce que fut son existence. Elle donne l'illusion que la durée de

59 STEINER, George, *La Mort de la tragédie*, traduction de Rose Celli, Paris, Gallimard, 1993, p.344-345.

60 DESMEULES, Justine, « *Je* » *dis la vérité ; Parole de Cassandre !*, thèse sous la direction de BERTRAND, Michel, Aix-en-Provence, Universités Aix-Marseille, 2012, « Nous constatons, à la suite de Steiner et Vernant, que la modernité situe désormais l'essence du tragique dans la défaillance de la représentation, ce que Cassandre incarne dans toutes nos œuvres en vidant certains concepts de sens, tels la vérité et le langage », p.237.

61 C. Wolf, *Cassandre*, *op. cit.*, p.323.

son récit correspond au temps de la représentation dans laquelle elle se place : « Je reste en vie, ces quelques heures »⁶². La mort qu'elle décrit est la même que celle mise en scène chez Eschyle, annoncée par une didascalie : « elle entre dans le palais dont la porte se referme »⁶³. Dans l'œuvre de Christa Wolf, c'est Cassandre qui raconte sa propre mort :

« Devant cette ultime porte. Lorsque le ciel se déchira et que le soleil tomba sur les lionnes de pierre, dont le regard va – et ira toujours – au-delà de moi et au-delà de tout »⁶⁴

D'emblée elle se situe dans cet entre-deux tragique, tout le récit qu'elle livre est donc marqué par l'angoisse de la mort qui se fait de plus en plus proche au fur et à mesure que l'on avance dans son témoignage.

Par sa fonction de prophétesse et sa connaissance du futur, Cassandre sait qu'elle est promise à une fin tragique et ne peut lutter contre celle-ci. Au seuil de la mort, la parole théâtrale dit l'urgence de parler pour témoigner. La voix inaudible de Cassandre s'inscrit dans une temporalité qui implique le temps d'une représentation dont on sait que la fin signifie la mort de Cassandre. Dans une situation injuste contre laquelle elle ne peut lutter, son dernier recours est de témoigner devant le public pour qu'il porte sa voix puisque ses contemporains n'ont accordé aucun crédit à sa parole. Figure tragique, elle émeut le public, faute de pouvoir émouvoir ceux qui l'écoutent.

62 *Ibid.*, p.246.

63 Eschyle, *Agamemnon*, *op.cit.*, p.305.

64 C. Wolf, *Cassandre*, *op. cit.*, p.250.

2.2 L'énonciation théâtrale de Cassandre

Cassandre, figure de la parole, fait acte par son langage. Cependant, ses discours restent inaudibles à ceux qui l'écoutent. Son action théâtrale est paradoxale. Sa voix inaudible ne peut influencer sur l'action mais elle se réapproprie tout de même son langage porteur de vérité.

2.2.1 Parole théâtrale

Anne Surgers dans sa *Scénographie du théâtre occidental* décrit le lieu théâtral tel qu'il était conçu par les dramaturges grecs classiques. Ainsi elle écrit :

« Le *théatron*- théâtre grec est ainsi le *lieu d'où l'on voit*, ce qui est couramment admis. Mais il est aussi le *lieu d'où l'on a des visions mystiques*, provoquées par le verbe et l'enthousiasme, au sens premier »⁶⁵

Cassandre, en proie à *l'enthousiasmos* lorsqu'elle entre en état de transe extatique pour énoncer ses prédictions, s'incarne dans la scénographie du théâtre antique. Le genre tragique est associé à Dionysos. Le théâtre émerge du dithyrambe, un hymne religieux chanté en l'honneur du dieu et marquant son emprise sur les hommes. Ce manque de raison est repris dans la démesure, *l'hybris (υβρις)* à laquelle Cassandre est en proie. La parole déraisonnée de Cassandre est pourtant porteuse de vérité, une vérité à laquelle les autres personnages ne veulent pas se soumettre. Pierre Judet de La Combe dans son étude sur les tragédies grecques *Les Tragédies grecques sont-elles tragiques?* écrit dans son introduction :

65 SURGERS, Anne, *La scénographie du théâtre occidental*, Paris, Armand Colin, 2017, p.27.

« Si la tragédie exacerbe au moyen du langage et de ses ressources une impuissance du langage, elle ne vise pas nécessairement à critiquer le langage en soi, mais à tester son utilisation dans ses situations et des buts définis »⁶⁶

La limite du langage que porte la parole de Cassandre en fait une voix résolument théâtrale. Sa parole est impuissante face à la volonté des dieux. Elle faillit lorsqu'elle parle pour transmettre un message, fonction pourtant première du langage. En revanche, sa parole propose une réflexion à celui qui la reçoit à travers l'œuvre. Pourquoi continuer de parler alors qu'elle sait qu'elle ne sera pas écoutée ? Or, les personnages de théâtre agissent par la parole. « C'est dans les actions et dans les discours des personnages que la vérité, parfois cachée aux locuteurs, se met en place »⁶⁷ écrit également Pierre Judet de La Combe dans le même ouvrage. En effet, l'intrigue est annoncée par les prises de parole de Cassandre lorsqu'elle prédit le futur . Par exemple dans *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, Jean Giraudoux accorde peu de répliques à la protagoniste mais celle-ci expose l'intrigue dès le début de la pièce. Alors qu'Andromaque est convaincue que la guerre n'aura pas lieu, Cassandre répond d'un ton assuré par la négative à toutes ses affirmations :

« ANDROMAQUE : La guerre de Troie n'aura pas lieu, Cassandre !

CASSANDRE : Je te tiens un pari, Andromaque.

ANDROMAQUE : Cet envoyé des Grecs a raison. On va bien le recevoir. On va lui envelopper sa petite Hélène, et on la lui rendra.

CASSANDRE : On va le recevoir grossièrement. On ne lui rendra pas Hélène. Et la guerre de Troie aura lieu »⁶⁸

66 JUDET DE LA COMBE, Pierre, *Les Tragédies grecques sont-elles tragiques ? Théâtre et théorie*, Paris, Bayard, 2010, p.53.

67 *Ibid.*, p.51.

68 J. Giraudoux, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, *op. cit.*, p.55.

Maurice Mesnage dans son article « Le cri tragique chez les Grecs » explore l'aspect sonore de la tragédie. Ainsi il écrit :

« Ce relief sonore dont nous avons parlé, est en réalité celui de la distance de l'homme à son propre destin : l'homme, dans l'écoute des bruits qui le concernent, saisit un mouvement des choses de soi vers soi, une sorte d'annonce, difficile à déchiffrer, de ce qui l'attend. Les Grecs comprenaient certainement ainsi le sens profond des sons donnés à l'homme dans la distance. L'écoute des sons devient une manière d'interroger le sort »⁶⁹

La parole de Cassandre, lorsqu'elle annonce le futur malheureux est un bruit désagréable pour ceux qui l'écoutent. Elle les met face à leur destin et les force à interroger leur sort. Chez Eschyle, la mort d'Agamemnon est confirmée par son cri de bête :

« On entend tout à coup derrière la porte l'appel d'Agamemnon.
 AGAMEMNON – Hélas ! un coup mortel a déchiré ma chair !
 LE CORYPHÉE – Écoutez ! qui crie là, atteint d'un coup mortel ?
 AGAMEMNON – Hélas ! deux fois hélas ! encore un autre coup !
 LE CORYPHÉE – Le crime est accompli : croyez-en les plaintes du roi »⁷⁰

Le cri et le son produits confirment ce que Cassandre n'avait pu affirmer par sa voix inaudible.

2.2.2 Faire acte par le langage

L'énonciation dépend du contexte dans lequel on parle. Le contexte est une notion nécessaire pour situer la compréhension du texte. Dans l'action, il y a constamment un jeu de contextualisation en cours. Le discours est régi par certaines lois qui permettent de créer

69 MESNAGE, Maurice, « Le cri tragique chez les Grecs », in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°25, Paris, décembre 1966, p.423-424.

70 Eschyle, *Agamemnon*, *op. cit.*, v1344-1347, p.306.

une sociabilité. Pour qu'un dialogue ait lieu, il faut que les intervenants soient d'accord pour y participer. L'idée est qu'il y ait un intérêt partagé à converser, cela exige une réciprocité et la coopération des intervenants. Cette loi est théorisée par Paul Grice⁷¹. Il faut également que la parole produite soit pertinente et sincère. Les participants à l'interaction sont censés n'affirmer que ce qu'ils tiennent pour vrai. De même, le discours repose sur un principe de compréhension. Cette modalité préconise un discours clair et bref. Cassandra est située en dehors de cet espace de communication car ceux à qui elle annonce ses prophéties remettent en question son respect des lois du discours. En effet, elle annonce des prophéties malheureuses alors que ses interlocuteurs ne veulent probablement pas les entendre et n'ont donc aucun intérêt à converser. Par le contenu de sa parole, elle se place donc en dehors de la loi de coopération et sa parole ne peut faire acte. Lorsqu'elle s'exprime en transe, en proie au souffle divin, elle produit un énoncé obscur que les récepteurs perçoivent comme un discours erroné non pertinent.

Austin théorise les actes de langage dans son essai *How to do Things with Words*, traduit en français par : *Quand dire c'est faire*. Selon lui, le mot exprime son plus haut degré d'action lorsqu'il implique une action et transforme la situation au moment même où il est prononcé. Il donne un exemple : « "Je baptise ce bateau le *Queen Elizabeth*" - comme on dit lorsqu'on brise une bouteille contre la coque »⁷². Il appelle cette situation l'acte performatif du langage. Au contraire, Cassandra s'inscrit dans l'exact opposé de cette

71 GRICE, Paul, « Logique et conversation », in *Communications*, n°30, Paris, Seuil, 1979, p.61.

72 AUSTIN, John Langshaw, *Quand dire c'est faire*, [édition anglaise *How to do Things with Words*, 1962], introduction, traduction et commentaires de Gilles Lane, Paris, Seuil, 1970, p.41.

performance. Figure de la parole, elle ne peut faire acte que par le langage. Or, aucune de ses prédictions n'est prise au sérieux. Sa parole est donc non-performative. L'impuissance de la parole de Cassandre est mise en contraste dans *Les Troyennes* de Jean-Paul Sartre avec la voix du héraut grec Talthybios à la scène IV. Avant même que celui-ci soit entré en scène, le coryphée annonce à la scène III :

« Un Grec. Comme il court !
 Il vient nous faire connaître notre sort.
 C'est fait. Tout est décidé.
 Nous n'avons pas quitté notre sol
 et déjà nous sommes là-bas,
 sur la terre doriennne,
 esclaves »⁷³

Avant que la parole soit annoncée, elle a déjà un effet sur les Troyennes qui sont déjà réduite en esclavage. Leur sort est confirmé par Talthybios quelques répliques plus loin à la scène IV : « Eh bien oui : votre sort est décidé »⁷⁴. Le héraut grec agit par sa parole performative. La parole influence immédiatement la condition des Troyennes qui deviennent instantanément esclaves. L'action suscitée par les paroles de Cassandre est bien moindre.

Elle a tout de même une influence sur l'action dans cette œuvre contrairement aux autres. Dans *Les Troyennes* de Sartre, elle a le choix de dire, ce qui n'est pas le cas chez Christa Wolf ou chez Jean Laude chez qui Cassandre doit parler pour témoigner, c'est donc une nécessité. Dans l'œuvre de Sartre, elle a le choix de dire ou de se taire. Elle choisit

⁷³ J-P. Sartre, *Les Troyennes*, *op.cit.*, p.1062.

⁷⁴ *Ibid.*, p.1062.

d'ailleurs de passer sous silence certaines prédictions. « Je le sais, mais je ne le dirai pas »⁷⁵.

Si son influence sur l'action n'est pas immédiate, sa parole est cependant porteuse d'un espoir lorsqu'elle se présente comme une Érinye : « Je t'annonce que mon père et mes frères seront vengés ! »⁷⁶. Ainsi elle respecte son programme mythologique et fait une prédiction, elle fait acte par la parole mais n'agit pas sur les autres personnages pour autant puisqu'ils ne la croient pas. Une Troyenne, désignée simplement par « UNE FEMME », déclare : « Ce ne sont que des mots »⁷⁷. Talthibios reprend cette affirmation et minimise encore sa parole : « Des mots ! Rien que des mots »⁷⁸.

En quittant la scène elle se défait de son lien à Apollon et abandonne ses attributs de prophétesse :

« Adieu mes voiles,
 adieu mes bandeaux et ma robe,
 parure de mes extases ;
 je vous arrache de ce corps
 pendant qu'il est encore pur.
 Porte-les, brise rapide,
 à mon Dieu d'amour,
 au Soleil »⁷⁹

⁷⁵ *Ibid.*, p.1072.

⁷⁶ *Ibid.*, p.1068.

⁷⁷ *Ibid.*, p.1071.

⁷⁸ *Ibid.*, p.1071.

⁷⁹ *Ibid.*, p.1073-1074.

Ses adieux ne sont pas uniquement destinés au dieu, elle les adresse également à sa mère. Dans sa dernière apparition, elle fait acte par un langage performatif. Elle disparaît joyeusement dans une folie qui n'est plus inspirée, heureuse d'être une Érinye.

2.2.3 L'énonciation au service de la mise en scène

L'acte de création que représente l'énonciation est régi par des modalisateurs et des embrayeurs du discours qui ancrent le texte dans un contexte énonciatif. La mise en scène du contexte donne un aspect théâtral à nos œuvres. Les embrayeurs du discours sont la preuve d'une localisation spatiale et participent à l'actualisation du discours. Le discours théâtral est présenté dans un espace-temps défini.

2.2.3.1 Déictiques de la première personne

L'expression des sentiments personnels de Cassandre implique l'usage de la première personne. Emile Benveniste réfléchit à la nature des pronoms. Ainsi, « je » est celui qui dit « je », il est l'instance discursive référant à elle-même et à son discours. Cette première personne s'inscrit dans le couple « je »/ «tu » qui réfère à une réalité de discours, à une locution⁸⁰. Or Cassandre s'inscrit en dehors de ce couple qui définit l'acte illocutoire puisque le « tu », qui représente le récepteur, n'est pas réceptif à l'énoncé produit. Ainsi, le « je » est isolé. Elle s'exprime dans des monologues où elle n'implique pas de récepteur. Sur les modèles de Lycophron et Schiller, Jean Laude et Christa Wolf font de Cassandre

80 BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, 2, Paris, Gallimard, 1974, « C'est d'abord l'émergence des indices de personne (le rapport *je-tu*) qui ne se produit que dans et par l'énonciation : le terme *je* dénotant l'individu qui profère l'énonciation, le terme *tu*, l'individu qui y est présent comme allocutaire », p.82.

l'unique énonciatrice du récit qu'elle nous livre. Même chez Sartre où le théâtre implique nécessairement qu'elle s'adresse à d'autres personnages, son discours est invalidé par ceux-ci. Agissant uniquement par la parole, l'expression de la première personne devient une manière de témoigner de sa présence au monde. Les pronoms personnels marquent cette présence dans l'espace temporel dans lequel elle s'exprime. Par le biais de la focalisation interne, le narrateur se confond à la première personne et le « je » qui s'exprime a une perception qui ne va pas au-delà d'elle-même. Nous avons accès au monde par sa propre conscience.

Au théâtre, il n'y a pas de narrateur et l'intrigue est livrée par des voix polyphoniques. La perception du monde est restituée par autant de points de vue internes qu'il y a des personnages. Dans *Le Dict de Cassandre* et la *Cassandre* de Christa Wolf, elle est seule à s'exprimer. Au sein de ces monologues, une parole théâtrale est restituée mais elle n'entre plus en interaction. Le lecteur n'a accès à l'action que par le biais de la perception de Cassandre.

C'est l'énonciation qui actualise le discours de « je ». L'énoncé produit par la première personne s'inscrit nécessairement dans un contexte, la contextualisation repose sur des déictiques spatiaux et temporels.

2.2.3.2 Embrayeurs spatiaux

L'action est située dans un lieu qui contextualise les paroles de Cassandre. Les adverbes locatifs, les verbes de déplacement, les démonstratifs ou encore les compléments de lieux servent à donner un cadre spatial à l'action. Christa Wolf situe Cassandre dans le

même contexte spatio-temporel que chez Eschyle. Elle est présentée devant les lionnes de pierre qui gardent l'entrée de Mycènes. Cette restitution est revendiquée par l'auteure dès le début du récit qu'elle encadre : « C'était ici. C'est là qu'elle se tenait. Ces lionnes de pierre, sans tête à présent, l'ont regardée »⁸¹. L'emploi des adverbes de lieu « ici » et « là » au début du paragraphe trouvent leur écho à la fin du paragraphe. Les portes de la ville sont l'aboutissement du cheminement de Cassandre, en les franchissant elle va « vers les ténèbres. Vers l'abattoir »⁸². Sa trajectoire spatiale et temporelle est déjà indiquée par l'auteure qui encadre le récit.

Dans *Le Dict de Cassandre*, le lieu dans lequel l'héroïne éponyme se présente ressemble à celui dans lequel l'intrigue de la pièce d'Eschyle a lieu puisqu'elle est au seuil de sa mort :

« Ayant franchi le seuil, je vois :
il n'y a pas de lieu,
le lieu n'est pas un lieu »⁸³

Le seuil est le lieu omniprésent dans le texte. Cassandre sait qu'une fois franchi, le seuil représente la mort. Cette conscience de l'imminence de la mort détruit tout lieu qui pourrait exister. Mais le véritable lieu de sa parole est dans le texte qu'elle construit. Elle ne trouve plus de lieu pour son corps :

« corps qui n'a pas de corps,
corps qui n'a pas de lieu,

81 C. Wolf, *Cassandre, les prémisses et le récit*, op. cit., p.243.

82 *Ibid.*, p.243.

83 *Ibid.*, p.46.

mais le dirai
comme naissance de tout lieu »⁸⁴

Sans corps, elle n'a pas de lieu pour sa parole qui ne peut plus s'incarner dans son corps qui se déchire au fur et à mesure du texte. Ainsi, le témoignage qu'elle livre est son nouveau lieu car sa dernière certitude est de mourir devant les yeux du lecteur :

« moi l'entravée, moi qui n'ai plus de corps,
je n'ai de lieu
que dans ce texte
que je parcours, que dans ces mots qui me traversent
et tracent les travées du sang »⁸⁵

Elle considère le texte comme un lieu puisqu'elle le présente comme une scène sur laquelle elle se représente. Elle intègre sa voix mais également son corps et sa personne physique pour témoigner de sa présence alors que « [ses] yeux calcinés s'ouvrent ailleurs »⁸⁶ : « Je me représente, ici devant vous exposée »⁸⁷.

Au seuil de sa mort, Cassandre s'inscrit entre différentes temporalités. Elle s'exprime dans le présent et tente de s'inscrire dans celui-ci chez Jean Laude, livre un récit rétrospectif chez Christa Wolf, et annonce le futur chez Sartre.

84 J. Laude, *Le Dict de Cassandre*, op. cit., p.12.

85 *Ibid.*, p.19.

86 *Ibid.*, p.14.

87 *Ibid.*, p.14.

2.2.3.3 Déictiques temporels

La contextualisation de l'action sert également à donner l'illusion d'une temporalité. La construction du temps est un élément nécessaire à la représentation théâtrale. Les classiques avaient défini l'importance de l'unité de temps. Pour que la pièce paraisse vraisemblable, le temps de l'action et le temps de la représentation ne doivent pas être trop différents. Ainsi, les emplois d'embrayeurs temporels chez Christa Wolf et Jean Laude servent à restituer cette illusion théâtrale. Le modèle fourni par Eschyle ancre Cassandre dans une mise en scène restituée par le texte. Les embrayeurs temporels construisent le déroulement chronologique de l'action. La temporalité la plus évidente dans les trois œuvres est celle de l'imminence de la mort. Dans le roman éponyme de Christa Wolf, Cassandre exprime cette temporalité dramatique qui résulte de la tension entre passé, présent et futur :

« Pour tout ce qui est au monde, plus rien que la langue du passé. Le présent s'est réduit aux mots désignant cette sinistre citadelle. Le futur a pour moi cette seule phrase : je serai mise à mort avant la fin du jour »⁸⁸

Tous ces embrayeurs renvoient aux circonstances de l'énonciation, de lieu et de temps. Ces principaux déictiques situent celui qui dit « je » dans un espace-temps défini. C'est une des caractéristiques nécessaires à la mise en scène. La durée de la représentation implique que le temps de l'action soit calibré, les embrayeurs temporels servent à reconstruire ce temps de manière fictive. Le contexte au théâtre est donné par le paratexte, les didascalies expliquent les actions des personnages dans le temps et dans l'espace. L'action théâtrale implique également que les personnages soient ancrés dans un lieu qui

⁸⁸ C. Wolf, *Cassandre, les prémisses et le récit*, op.cit., p.259.

sera représenté au moyen d'un décor. La spatialité et la temporalité servent à faire entrer le spectateur dans l'action en l'incluant dans le même espace que les acteurs qui incarnent des personnages, même si une distance est posée par la scénographie. Dans les œuvres de Christa Wolf et de Jean Laude, la théâtralité implicite évacue cette distance et fait entrer le lecteur au cœur de l'espace-temps de l'action qui se joue. En effet, le point de vue interne, régi par la première personne, implique une mise en scène mentale.

3 Espace scénique et mise en scène

3.1 L'expérience théâtrale en Grèce antique

Les représentations tragiques dans la Grèce antique ont lieu dans un endroit codifié où évoluent d'un côté les acteurs, qui représentent les protagonistes et font évoluer l'action, et de l'autre, le chœur qui chante les dithyrambes mais n'a aucune influence sur l'action qui se déroule. Il y a deux espaces différents pour les acteurs et le chœur. Le chœur est dans *l'orchestra*, un espace au niveau du sol où il frappe la terre quand il scande ses vers. Au contraire, les acteurs sont dans un espace surélevé derrière le chœur : le *proskénion*. Une distance est donc instaurée entre le spectateur et les trois acteurs qui se partagent les six rôles principaux.

Le théâtre est également vécu comme une expérience sacrée puisque l'art est consacré à Dionysos. La représentation devient une manière de vivre une expérience rituelle, les chants du chœur y contribuent mais également la scénographie puisque les gradins sont au nord et les acteurs se mettent en scène au sud. Le regard des spectateurs est donc orienté vers l'autel et le temple de Dionysos ainsi que vers le soleil qui les éblouit.

Cela ajoute une dimension extatique à la transe des acteurs et augmente le caractère sacré de l'expérience théâtrale.

Une telle conception du théâtre est désormais impossible. Le théâtre a évolué en même temps que le contexte historique, culturel, social et politique.

« si, déjà un siècle après sa naissance, la tragédie athénienne a disparu, deux mille ans plus tard, rien n'a subsisté, même si certains rêvent de la présence immanente d'un théâtre grec fantasmé, qui serait l'archétype de tous les théâtres du monde. »⁸⁹

Les spectateurs actuels n'ont plus les attentes qu'avait le public athénien du V^e siècle av. J.-C. et les fonctions du théâtre ont également changé. La fonction rituelle est écartée en même temps qu'on observe un déclin de l'importance du sacré au profit de la politique dans la société athénienne à l'ère hellénistique. La scénographie a également évolué. Alors que les représentations avaient lieu en plein air dans un lieu marqué par le sacré, dans la conception actuelle du théâtre, ce terme « théâtre » désigne également le lieu dans lequel se déroule la représentation. Cet endroit clos sépare le spectateur du monde réel à l'extérieur. Au contraire, la représentation grecque antique s'intègre à la vie du spectateur. Néanmoins, lorsqu'un auteur offre une réécriture d'un tragique antique, il doit restituer une expérience théâtrale et l'adapter pour le public contemporain. Comment restituer cette expérience pour les spectateurs du XX^e siècle ? Jean-Paul Sartre propose une réécriture des *Troyennes* d'Euripide en 1965, dans le contexte des guerres d'indépendance. Il reste fidèle à l'intrigue de sa source mais écarte certains éléments qui ne feraient pas sens pour les spectateurs de la seconde moitié du XX^e siècle.

89 VASSEUR-LEGANGNEUX, Patricia, *Les tragédies grecques sur la scène moderne. Une utopie théâtrale*, Villeneuve d'Asc, Presses Universitaires du Septentrion, 2004, p.25.

3.2 La restitution de la mise en scène d'Euripide dans l'adaptation de Jean-Paul Sartre

Bernard Pingaud explique, à propos de la réécriture de la pièce antique d'Euripide, dans l'introduction de son entretien avec Jean-Paul Sartre, paru en février 1965 dans le journal mensuel du Théâtre national populaire *Bref* : « Ce théâtre est loin de nous, parce qu'il s'inspire d'une conception religieuse du monde qui nous est devenue complètement étrangère. Son langage peut séduire : il ne convainc plus »⁹⁰. Pourtant, Sartre garde une scénographie proche de celle d'Euripide. En effet, malgré les siècles qui séparent les deux pièces et les attentes différentes des publics, *Les Troyennes* conservent la présence du chœur et celle des dieux dans le prologue, alors que la dimension rituelle, que constitue l'expérience théâtrale, a disparu. Sartre respecte son modèle, il n'en modifie pas la structure et il conserve la situation tragique propre à la tragédie antique. Il actualise cependant la pièce et l'ancre dans le contexte des guerres de décolonisation. Il écrit pour le public du XX^e siècle, des changements s'opèrent donc dans la perception des éléments qui sont repris d'Euripide.

Il respecte son modèle formellement car il reprend l'ordre des différents tableaux et la présence du chœur et des dieux. Sur le fond, l'intrigue reste la même mais les modifications qu'il opère ancrent la pièce dans un contexte tout particulier. Sartre décrit son projet d'adaptation dans un entretien avec Bernard Pingaud pour le journal *Bref* en février 1965. Dans sa notice à l'œuvre de Sartre, Jacques Deguy le résume :

90 PINGAUD, Bernard, introduction à son entretien avec Jean-Paul Sartre dans *Bref* en février 1965, in SARTRE, Jean-Paul, *Théâtre complet, op. cit.*, p.1047.

« Sartre s'explique très clairement sur son travail d'adaptation : refus d'un respect littéral du texte, volonté pédagogique d'expliciter les allusions aux légendes, dramatisation d'une pièce statique, rappel de l'absurdité des guerres coloniales et, *in fine*, de l'absurdité générale qui règle les destins des hommes et des dieux »⁹¹

L'image des dieux n'est plus la même. Leur présence respecte le modèle antique, cependant leur rôle change. En effet, Poséidon ouvre la pièce et la ferme. La présence du dieu dans la dernière scène, où il s'exprime seul face au spectacle des Troyennes emportées vers les bateaux, est un ajout de Sartre. Il explique cela dans son entretien avec Bernard Pingaud :

« lorsqu'à la fin du drame, nous voyons Hécube partir avec ses compagnes, nous pouvons croire qu'elle les suivra en Grèce. Le vrai dénouement est beaucoup plus fort. Il signifie que toutes les prédictions de Cassandre seront vérifiées : Ulysse mettra dix ans à retrouver sa patrie, la flotte grecque périra dans un naufrage, Hécube ne quittera pas le sol troyen. C'est pourquoi j'ai ajouté le monologue final de Poséidon »⁹²

Les annonces de Cassandre prennent donc toute leur importance dans l'adaptation de Sartre, puisque cette scène finale donne raison à la prophétesse alors que le texte d'Euripide n'avait pas besoin de faire mention de la mort d'Hécube, puisque le spectateur du V^e siècle av. J.C. connaissait sa fin tragique. Alors que la dimension sacrée du théâtre est évacuée, c'est pourtant Poséidon qui confirme les propos de Cassandre et annonce ainsi *L'Odyssée*. Contrairement à la parole de la prophétesse, constamment ignorée ou décrédibilisée, la véracité des propos du dieu ne fait aucun doute. Dans son monologue adressé aux spectateurs, ceux-ci doivent être frappés par l'annonce pessimiste qu'il fait et par sa condamnation de la guerre :

91 DEGUY, Jacques, « Notice », in *Ibid.*, p.1551.

92 J-P. Sartre, propos recueillis par Bernard Pingaud dans *Bref* en février 1965, in *Ibid.*, p.1049.

« À présent vous allez payer.
 Faites la guerre, mortels imbéciles,
 ravagez les champs des villes,
 violez les temples, les tombes,
 et torturez les vaincus.
 Vous en crèverez.
 Tous »⁹³

Les vers sont de plus en plus courts et cela donne visuellement un effet de rythme descendant à l'action. La mise en page de ces derniers vers montre le rideau qui se ferme, alors que la tension est de plus en plus forte et que la clausule « tous » est isolée dans une phrase nominale. Cela constitue le climax de toute l'intrigue. Ce monosyllabe frappant et accusateur arrive à la conclusion que la mort est la condition inévitable de la guerre. La pièce se referme sur la certitude pessimiste de la vanité des actions humaines.

Les dieux ne sont plus envisagés comme au temps d'Euripide. Dans la suite de l'entretien pour le journal *Bref*, Sartre déclare :

« Restent les dieux. C'est l'autre aspect intéressant du drame. Là je crois avoir suivi fidèlement Euripide. Mais, pour rendre intelligible la critique d'une religion qui nous est devenue totalement étrangère, il fallait encore marquer la distance. Les dieux qui apparaissent dans *Les Troyennes* sont à la fois puissants et ridicules. D'un côté, ils dominent le monde : la guerre de Troie a été leur œuvre. Mais, vus de près, on s'aperçoit qu'il ne se conduisent pas autrement que les hommes et que, comme eux, ils sont menés par de petites vanités, de petites rancunes »⁹⁴

La thématique de la vengeance est chérie par la mythologie. On observe entre Poséidon et Athéna les mêmes conflits qui opposent les hommes. Tous deux ont été

93 J-P. Sartre, *Les Troyennes*, *op. cit.*, p.1112.

94 J-P. Sartre, propos recueillis par Bernard Pingaud dans *Bref* en février 1965, in *Ibid.*, p.1051.

offensés par les hommes, ils mettent de côté leur rancune passée pour s'unir et châtier les mortels. Dans le prologue, Sartre fait des ajouts par rapport au texte d'Euripide. Il insiste plus sur les discordances entre les dieux. Chez Euripide, Poséidon et Athéna oublient rapidement leurs querelles :

« ATHÉNA

Toi, le plus proche parent de mon père,
 dieu puissant, honoré par les dieux,
 puis-je oublier notre haine passée et t'aborder ?

POSIDON

Tu le peux. Les entretiens entre parents,
 dame Athéna, sont le baume des cœurs.

ATHÉNA

Je remercie ta bienveillance. Ce que je viens te dire
 te concerne aussi bien que moi, seigneur »⁹⁵

Dans son adaptation, Sartre fait perdurer leur rancœur. Poséidon reste méfiant envers Pallas : « Quand tu es courtoise, Athéna, je me méfie »⁹⁶ et plus loin « Tu m'a fait grand tort, ma nièce. / Ne crois pas que j'oublie ma rancœur. Mais je t'aiderai »⁹⁷. Alors que chez Euripide, Athéna ne contredit pas Poséidon quand il suggère qu'elle a de la pitié pour Troie, dans la réécriture de 1965, elle est intransigeante : « Je n'ai pas l'ombre de pitié pour ta ville. / J'avais décidé de l'anéantir, c'est fait, tant mieux »⁹⁸. Haineuse, offensée par les Grecs qu'elle protège pourtant, elle les châtie pour se venger parce que les mortels ne la

95 Euripide, *Les Troyennes*, op. cit., v.48-54, p.712.

96 J-P. Sartre, *Les Troyennes*, op. cit., p.1055.

97 *Ibid.*, p.1056.

98 *Ibid.*, p.1055.

vengeront pas. Elle déplore que le crime d'Ajax reste impuni : « Crois-tu qu'il s'est trouvé quelqu'un, chez les Grecs, / pour le punir ou tout simplement le blâmer ? / Personne. / Et mon temple brûle »⁹⁹. Elle veut punir tous les Grecs pour cela, elle annonce ainsi *L'Odyssée* : « Il faut leur ménager un terrible retour »¹⁰⁰. Puisque les Grecs n'ont pas blâmé Ajax, tous subiront la punition et le châtement d'Athéna : « que la Grèce apprenne à me respecter »¹⁰¹. Ainsi, comme chez Euripide, si les dieux s'accordent, c'est uniquement pour entretenir des conflits avec les humains qui ne les honorent pas comme ils le souhaiteraient, preuve de leur faiblesse. Les divinités ne sont donc plus perçues comme des êtres supérieurs mais comme des tyrans qui exercent leur puissance contre les hommes. Eux aussi sont des personnages tragiques, puisqu'ils sont animés par les mêmes passions. *Les Troyennes* ramènent les dieux à une échelle très humaine.

3.3 Le « spectateur mental » dans *Le Dict de Cassandre et Cassandre*

Henry Gil dans son article « Du dramatique dans le poétique : Lorca, le poète dramaturge » réfléchit à la mise en scène au sein de la poésie de Lorca, notamment dans ses recueils *Poème du cante jondo* et *Romancero gitan*. Ainsi, il relève la définition que le dictionnaire *Le Petit Robert* fait du théâtre : « art visant à représenter devant un public [...] une suite d'événements (action) où sont engagés des êtres humains agissant et parlant »¹⁰². Appliqué à la poésie de Lorca, Henry Gil considère la définition de la manière suivante :

⁹⁹ *Ibid.*, p.1056.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p.1057.

¹⁰¹ *Ibid.*, p.1057.

¹⁰² ROBERT, Paul, *Le Petit Robert*, texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, Paris, Robert, 2015, « théâtre », p.2546.

« Bien que ces recueils n'aient pas été écrits pour être mis en scène, cette définition peut nous permettre de dégager certains concepts ou éléments qui, si on les considère avec une certaine souplesse, peuvent apparaître dans ces recueils et nous inviter à y voir la présence d'une certaine " mise en scène " depuis le texte même, pour conduire le spectateur à être le " spectateur mental " d'une certaine " représentation " proche du théâtre quoique de façon mimétique »¹⁰³

Dans cette même perspective, on peut considérer *Le Dict de Cassandre* de Jean Laude et la *Cassandre* de Christa Wolf comme des œuvres faisant signe vers le théâtre.

3.3.1 La reprise de l'espace scénique d'Eschyle dans la *Cassandre* de Christa Wolf

Christa Wolf explique dans sa première conférence comment la figure s'est emparée d'elle. Elle révèle que c'est à la lecture d'Eschyle que Cassandre prend possession d'elle :

« je commençai à lire l'*Orestie* d'Eschyle. Je pus encore m'observer, gagnée par ce ravissement panique qui allait croissant pour atteindre son paroxysme au moment où une voix s'éleva :

Oh ! Oh ! Ah !

Apollon ! Apollon !

Cassandre. Je la vis tout de suite. Elle, la captive, me captura, elle-même l'objet de desseins étrangers, elle prit possession de moi »¹⁰⁴

Le modèle littéraire qui détermine l'écriture de la *Cassandre* de Wolf est théâtral et nous l'avons vu, la mise en scène du contexte par l'énonciation sert cette impression. À propos de cette transposition de l'œuvre d'Eschyle, Ute Heidmann Vischer écrit :

103 GIL, Henry, « Du dramatique dans le poétique : Lorca, le poète dramaturge », in SCEPI, Henri, *Le Genre et ses qualificatifs*, Rennes, La Licorne, 2013, p.251.

104 C. Wolf, *Cassandre, les prémisses et le récit*, op. cit., p.17.

« le récit se présente comme le monologue intérieur d'un « je » qui est par conséquent celui de Cassandre doublée par la personne moderne qui l'imagine. Le monologue nous révèle, si l'on veut, l'intérieur du personnage (transposé dans les coordonnées de la conscience moderne) vu dans la scène d'*Agamemnon* depuis l'extérieur par le spectateur de la scène »¹⁰⁵

Par le passage dans le genre romanesque, le lecteur a ainsi accès à la psychologie du personnage par la focalisation interne. La scène est vécue de l'intérieur. Ainsi, Christa Wolf entre dans le personnage de Cassandre par le biais du récit-cadre.

Déjà dans l'*Alexandra* de Lycophron, Cassandre est enfermée, c'est la condition du récit qu'elle livre puisque c'est son gardien qui est le passeur de ses mots. De même, Christa Wolf reprend le schéma instauré par Lycophron en faisant de sa cinquième conférence un récit encadré par la voix d'un témoin de sa parole. Ici c'est l'auteure allemande qui se fait la garante du témoignage de Cassandre. Ainsi elle livre son témoignage et lui accorde un long monologue. Comme chez le modèle grec à l'ère hellénistique, on ne lui permet pas de s'exprimer. La solitude de Cassandre est la condition du monologue qu'elle livre.

En 1994 le compositeur suisse Michael Jarrell livre ce qu'il considère comme un « opéra parlé »¹⁰⁶. Sa *Cassandre* est adaptée de l'œuvre de Wolf. La notice d'une des mises en scène annonce :

« Malheurs aux augures, aux devins, aux pythies, aux prophètes : ils se trouveront bien seuls avec leur vérité que nul ne veut croire. S'inspirant de

105 HEIDMANN VISCHER, Ute, « L'épreuve de la douleur. Cassandre chez Eschyle et Christa Wolf », in LAZARIDIS, Anastasia Danaé, BARAS, Vincent et BIRCHLER Terpsichore (dir.), *Mélanges offerts à Bertrand Bouvier*, Paris, Les Belles Lettres, 1995, p.47.

106 SZENDY, Peter, entretien avec Michael Jarrell, théâtre du châtelet, mars 1994, consulté sur <http://www.michaeljarrell.com/fr/oeuvres-fiche.php?cotage=26125>.

l'œuvre de la romancière Christa Wolf, Michael Jarrell a trouvé en Cassandra l'incarnation du drame immuable que sera toujours le désir collectif d'ignorance, ce sombre revers de l'espoir »¹⁰⁷

Le texte soutenu par une musique électronique reprend exactement des passages écrits dans l'œuvre de Wolf. Le compositeur conçoit un « monodrame sans chant ». L'orchestre dysharmonique soutient une voix qui ne peut plus chanter face à la mort. Désormais elle doit parler simplement pour rendre son témoignage audible. Alors que Berlioz accordait la voix lyrique de mezzo-soprano à sa Cassandra dans *Les Troyens*, Jarrell rapproche son opéra d'un monologue théâtral où la figure apparaît seule sur scène, isolée et marginale comme à son habitude. La voix de l'esclave face à la mort n'est pas assez puissante pour chanter ses malheurs. L'adaptation du roman en opéra marque la porosité des genres. Une œuvre peut aisément passer d'un genre à l'autre. Dans une fin de siècle où les dramaturges ont exploré les nombreuses possibilités de la mise en scène théâtrale et artistique, un opéra peut être théâtre et le théâtre peut être opéra. Le chant des choreutes dans la pièce d'Eschyle est soutenu par la musique qu'ils créent en frappant le sol de leur bâton pour scander leurs vers. Cette musique donne tout un ressort dramatique à la pièce.

Deux auteures de langue française réutilisent la figure de Cassandra, telle que Christa Wolf l'avait mise en scène mais elles font sortir la Priamide de son isolement en la mettant en scène dans des œuvres théâtrales. En 1995, l'auteure belge Michèle Fabien écrit *Jocaste, Déjanire, Cassandra*. La partie qui nous concerne est revendiquée d'après l'œuvre

107 Notice du spectacle mis en scène par Hervé Loichemol pour l'Athénée Théâtre Louis-Jouvet du 18 au 22 octobre 2017 avec Fanny Ardant pour interpréter Cassandra, consulté sur <https://www.theatreonline.com/Spectacle/Cassandra/58720#infospectacle>.

de Christa Wolf dans le paratexte dès la didascalie initiale. Dans la pièce, seule quatre personnages sont sur scène, tous sont des femmes troyennes. Dans leur dialogue, elles rappellent des instants de Troie et la vie de Cassandra. Bien qu'elle partage la parole avec d'autres protagonistes, elle a droit à de longues répliques qui sont presque des monologues. Sa voix est celle de la raison, les trois autres femmes lui posent des questions, elle incarne une figure de savoir et de réponse. Ayant connu l'horreur, elle est alors capable de répondre à leurs interrogations sur celle-ci. L'auteure reprend le motif abordé par Christa Wolf de l'amour de Cassandra et Énée. À nouveau, Cassandra fait le choix de rester à Troie et de mourir avec les Troyennes. La dernière réplique est attribuée à Cassandra qui reprend les dernières pages de l'œuvre de Christa Wolf. Bien que le texte soit condensé, comme chez Michael Jarrell, certaines phrases sont reprises à l'identique. Ainsi, le cadre est restitué, la même lumière est évoquée, héritage d'Eschyle. Chez les deux auteures, la lumière est annoncée par l'adverbe « maintenant » et le présentatif « voici » qui renvoie à une chose plus proche que « voilà ». On perçoit donc aisément l'imminence de cette lumière et l'extrême fin du texte. Christa Wolf écrit : « Maintenant voici cette lumière »¹⁰⁸, Michèle Fabien ajoute un élément : « Maintenant voici cette lumière que j'attendais »¹⁰⁹. De plus, alors que l'auteure est-allemande conclut le récit de Cassandra par « Ils arrivent »¹¹⁰, Michèle Fabien creuse un écart temporel : « Ils vont venir »¹¹¹. La mort reste donc une

108 C. Wolf, *Cassandra, les prémisses et le récit*, op. cit., p.434.

109 M. Fabien, *Jocaste, Déjanire, Cassandra*, op. cit., p.187.

110 C. Wolf, *Cassandra, les prémisses et le récit*, op. cit., p.435.

111 M. Fabien, *Jocaste, Déjanire, Cassandra*, op. cit., p.188.

attente, elle n'est pas représentée sur scène mais le spectateur peut aisément imaginer que derrière le rideau qui se ferme, c'est Cassandre qui périt en même temps que son récit.

Deux ans plus tard en, en 1997, c'est l'auteure française Malika Bey Durif qui livre son adaptation théâtrale de *Cassandre* dans sa pièce *Tombeau de Cassandre*. La part de création est plus grande que chez Michèle Fabien mais elle récupère tout de même des motifs instaurés par Wolf tels que le reniement de Cassandre par son père :

« A t'en croire, il n'y aurait d'avenir pour nous que dans le malheur. Chaque fois que tu ouvres la bouche, c'est pour prédire un désastre, proférer une malédiction. Tu es un oiseau de mauvais augure, Cassandre, un oiseau de malheur. C'est toi qui attire la colère des dieux sur nous »¹¹²

Dans le premier acte, Cassandre est encore à Troie, cependant la pièce retrace la déportation de Cassandre, depuis sa ville jusque Mycènes. Ainsi, Malika Bey Durif reprend l'espace instauré par Eschyle récupéré par Christa Wolf. Dans le dernier acte, Cassandre parle avec Clytemnestre. La didascalie qui situe l'action décrit : « Devant la Porte aux lionnes, à Mycènes. Clytemnestre porte la pourpre royale »¹¹³. Alors que chez Eschyle, Cassandre répondait par un silence à Clytemnestre quand celle-ci l'invitait à descendre du char, ici, elle la coupe pour démontrer qu'elle n'est pas la barbare qu'on suggère :

« Tu ne comprends pas notre langue, peut-être ...

CASSANDRE

C'est un Grec qui m'a initiée aux mystères d'Apollon »¹¹⁴

112 BEY DURIF, Malika, *Tombeau de Cassandre*, Creil, Dumerchez-Noum, coll. « Le Passeur », 1997, p.28.

113 *Ibid.*, p.118.

114 *Ibid.*, p.118.

Elle instaure un dialogue avec son bourreau, elle finit par la faire avouer qu'elle a raison et lui ôte la joie de la tuer par surprise. Ainsi, elle mène le discours. Elle tente une dernière fois d'être reconnue dans sa dernière réplique en convoquant Énée et en l'invitant à se souvenir pour témoigner d'elle. Comme dans l'œuvre de Christa Wolf, c'est lui qui doit assumer le devoir de mémoire.

3.3.2 La mise en scène de la figure dans le *Dict de Cassandre* de Jean Laude

Tout comme l'œuvre de Christa Wolf, celle de Jean Laude a également été mise en spectacle. Le 6 janvier 1998, Jean Bollery adapte *Le Dict de Cassandre* en spectacle à la Maison de la poésie-théâtre Molière. Malheureusement les informations sur ce spectacle sont maigres et il reste introuvable. La division en parties et en sous-parties évoque la division d'une pièce en actes et en scènes. Le monologue de Cassandre est en effet propice à une mise en scène. Elle se présente au seuil de sa mort, prête à franchir les portes du palais de Mycènes. Elle annonce un cheminement vers la mort et au-delà de celle-ci :

« Je vois la longue route inexpiable
 et blanche dans un paysage blanc.
 Je vois la route
 qui me mène à ce seuil où commence la mort
 et là, ce sera, non le feu, décisif, souverain
 que porte le fer de la hache où s'est pris le soleil,
 mais le long, mais l'inachevable, inconcevable
 pourrissement
 qui, ombre, aux ombres vaines
 m'arrachera »¹¹⁵

115 J. Laude, *Le Dict de Cassandre*, op. cit., p.33-34.

Elle rappelle son exécution mais aussi les conséquences que cela aura sur son corps qui sera amené à disparaître, en proie au pourrissement. Dans son article « Marginalité et poésie : les discordances irréductibles de la voix(e) de Cassandre chez Jean Laude », Véronique Léonard-Roques relève que cet espace de transition est semblable à celui mis en place chez Eschyle :

« Jean Laude réinvestit aussi l'espace charnière qu'Eschyle matérialise scéniquement dans sa pièce en choisissant de situer le dialogue entre Cassandre et le chœur en un lieu de transition, dispositif liminaire qui, une fois franchi, fait pénétrer la princesse déchuée à l'intérieur du palais de Mycènes où l'attend Clytemnestre »¹¹⁶

En effet, le lieu depuis lequel elle parle est le même que dans l'*Agamemnon*, on peut la voir représentée entre le troisième et le quatrième épisode. Plus seule que jamais, Cassandre est isolée mais elle s'adresse tout de même à son public désigné par un « vous ». Le lecteur voit le témoignage se construire sur les pages qu'il lit. Sa voix n'attend pas de réponse et n'entre pas en interaction avec un récepteur autre que son lecteur. Ainsi, l'aspect monologal la situe dans un espace scénique qu'elle construit dans le texte. Elle se décrit comme une esclave, dans une situation identique à celle suggérée par Eschyle :

« Debout, et droite, ici,
sur cette scène où je suis exposée,
levant, très haut levant les bras,
je vous montre mes mains,
vous les montre

116 LÉONARD-ROQUES, Véronique, « Marginalité et poésie : les discordances irréductibles de la voix(e) de Cassandre chez Jean Laude », in AURAIX-JONCHÈRE, Pascale (dir), avec la collaboration de BENEDETTA COLLINI, Maria, *Voix poétiques et mythes féminins*, Clermont-Ferrand, PUBP, coll. « Mythographie et sociétés », 2017, p.144-145.

entravées »¹¹⁷

Elle se présente exposée et impuissante dans la mise en scène de sa mort. La mise en page du texte est également au service de cette scénographie. Le pourrissement de son corps se perçoit dans le morcellement du texte. Certains vers laissent place à des blancs typographiques. Face à l'effacement de Cassandra, la mort est au contraire très présente. Dans le texte elle est convoquée de manière incessante. À l'inverse de certains passages où le texte est morcelé, la mort est évoquée dans un paragraphe dense. On passe du vers à la prose :

« Et j'ose, je franchis le seuil et, d'un pas de plus, je puis avancer vers le centre soustrait, d'un pas de plus, à cet endroit où moi, parlant une parole vaine, oui, ce centre, je le fonderai, immuable, certain, d'un pas de plus, à cet endroit où je m'éveillerai comme froide statue, découvrant, et parlant, et proférant, et convoquant

LA MORT.

Comme froide statue distante, et comme déjà morte, ainsi je suis, qui fus rigide à mon régime »¹¹⁸

Dans le récit qu'elle livre et qu'elle sait vain, elle convoque la mort. Celle-ci apparaît sur la page comme on annonce une nouvelle scène. Chaque nouvelle scène implique l'entrée ou la sortie d'un nouveau personnage. Le fait qu'elle soit présentée en majuscule et centrée sur la page la met en évidence face au bloc de texte dans lequel Cassandra décrit son entrée dans la mort. L'angoisse est grandissante dans les quatre parties successives au fur et à mesure de son cheminement. Elle semble de plus en plus dépossédée de son corps et de sa parole.

117 J. Laude, *Le Dict de Cassandra, op. cit.*, p.15.

118 *Ibid.*, p.35-36.

Les deux œuvres sont assumées par une voix unique dans un monologue. Cassandra a donc le premier rôle des tragédies qui sont en train de s'écrire sous nos yeux. C'est elle-même qui se présente en scène, cela trahit la présence de l'auteur et offre une réflexion métalinguistique. Elle est mise en scène au seuil de sa mort et doit témoigner de ses souffrances et annoncer ce qui adviendra après son exécution. Elle sait cependant que cette tentative est vaine. Cette situation de langage singulière porte la dramaturgie de la voix de Cassandra. Elle s'incarne dans un corps qui souffre déjà des sévices à venir. Elle exprime ses sentiments personnels mais elle porte les malheurs de tout un peuple. Son lyrisme individuel devient porteur d'un lyrisme collectif qui témoigne de la souffrance des vaincus.

DEUXIÈME PARTIE : CASSANDRE, FIGURE

LYRIQUE

1 Le chant lyrique de Cassandre : corps lyrique et théâtral

1.1 Le monologue lyrique, relais de la parole théâtrale

Le témoignage de Cassandre passe par une plainte que personne ne perçoit mais que les auteurs livrent à leurs lecteurs. Ses propos sont mis à distance par les autres protagonistes. Le monologue douloureux dans lequel elle s'exprime n'est entendu véritablement que par les lecteurs. Impuissants face à sa souffrance, ils sont cependant les nouveaux témoins de son récit. Héritage de la tragédie grecque antique, qui alterne épisodes parlés et *stasimon* chantés par le chœur, à l'époque classique, le monologue était considéré comme une interruption de l'action théâtrale permettant au protagoniste un épanchement lyrique dans lequel il pouvait commenter les faits¹¹⁹. Réflexion et action semblent s'opposer. L'une est attribuée au chœur, privé de quelconques agissements sur la situation ; l'autre est réservée aux personnages qui ne prennent pas toute la mesure de l'action qui les entoure, privé d'un recul critique. Françoise Dubor définit le monologue par opposition au drame :

« Les enjeux du monologues entrent directement en conflit, semble-t-il, avec ceux du drame : celui-ci présente un seul personnage là où celui-là en présente plusieurs, l'un fait une pause dans l'évolution de l'action que l'autre déploie de

119 DUBOR, Françoise, HEULOT-PETIT, Françoise, « Introduction. Le monologue contre le drame ? Une question ouverte », in DUBOR, Françoise, HEULOT-PETIT, Françoise, *Le Monologue contre le drame*, Rennes, Presses Universitaire de Rennes, 2011, « Le monologue [ne] trouverait de place propre [dans le drame] que pour préparer, commenter ou prolonger l'action. Il est vrai qu'à l'époque classique, il était conçu comme une pause à l'égard de l'action, devenant par excellence un lieu d'épanchement lyrique », p.7.

façon continue, le premier évalue les points de tension que le second met en œuvre sans recul critique particulier, réflexion et action s'opposent frontalement, au point que l'on a perçu le monologue comme entrave au drame »¹²⁰

Cassandre se situe entre les deux catégories. Captive, elle ne peut agir sur la situation qui s'impose à elle. En effet, privée du pouvoir de persuasion, elle ne peut faire adhérer les autres personnages à sa réflexion. Sa parole est semblable à celle du chœur. Le monologue est assumé par une voix qui s'adresse au lecteur à la première personne. L'emploi du « je » permet l'épanchement lyrique de sa souffrance personnelle. Ainsi, le récit est perçu depuis un point de vue interne. Le monologue entraîne l'adhésion du public par la force de l'expression d'un point de vue unique. Le théâtre repose sur le principe de la double énonciation. Les personnages s'adressent aux autres protagonistes mais l'échange produit est également reçu par le spectateur. C'est lui qui perçoit véritablement les propos de Cassandre, qui ne peuvent être compris pleinement par ses interlocuteurs.

Chez Eschyle, la prophétesse n'entre pas en interaction avec les autres protagonistes. En proie à l'inspiration, elle a les yeux fixés sur l'image d'Apollon et s'adresse à lui. Le chœur commente cet échange sans réponse. L'expression de ses sentiments personnels est adressée au dieu. Le lyrisme est inhérent à sa position de prophétesse et sa parole en est marquée. Une fois l'inspiration retombée, elle descend du char pour communiquer avec le chœur. Celui-ci comprend partiellement ses prophéties et reconnaît sa raison.

120 DUBOR, Françoise, « Le monologue, la question des définitions », in DUBOR, Françoise, HEULOT-PETIT, Françoise, *Le monologue contre le drame*, p.21.

Dans *L'Alexandra* de Lycophron au IV^e siècle av. J.C., le récit des visions de l'héroïne éponyme est rapporté par un messager mandaté par Priam. En effet, le roi fait enfermer sa fille pour ses propos dérangeants, mais il souhaite tout de même bénéficier de son savoir oraculaire. La sombre prédiction des malheurs troyens et grecs constitue le corps de son monologue. Les vers de ce long poème lyrique sont énigmatiques et difficiles à interpréter, à l'image de la parole de la prophétesse. Dans *Le Dict de Cassandre*, celle-ci s'exprime seule. Narratrice unique des prédictions qu'elle livre, sa parole oraculaire n'est pas interprétée par le détour d'un récit encadré puisque Jean Laude n'apparaît pas dans son œuvre. Elle dit s'avancer sur scène devant le lecteur, et se présente à la fois comme la dramaturge et l'actrice de sa propre mort. Son récit porte essentiellement sur cette prédiction et ressasse la souffrance endurée. Sans cadre, le lecteur est le récepteur direct de la parole de la prophétesse. L'auteur ne pose pas d'interprétation entre les oracles de Cassandre et le lecteur. Schiller et Wolf reprennent le schéma du récit cadre inauguré par Lycophron. Ils se présentent eux-mêmes comme les témoins de son monologue lyrique. Le romantique allemand inscrit la prêtresse d'Apollon dans son recueil de *Ballades*, forme poétique éminemment lyrique. Elle se lamente et déplore de voir la chute de Troie alors que tous ses concitoyens sont aveugles et exultent de joie. Elle apparaît comme l'unique dépositaire de la souffrance à venir de la cité. Chez Christa Wolf, la Priamide livre un récit rétrospectif sur sa vie. La ville est tombée et les malheurs dont elle témoigne ont déjà fait périr tous ceux qui réfutaient sa parole. Comme chez Lycophron, la prophétesse subit régulièrement l'enfermement. Ses propos de captive sont restitués par l'auteure est-allemande qui présente le monologue de Cassandre comme l'aboutissement d'un travail

intérieur. Le monologue nous révèle en effet l'intériorité du personnage, sa personnalité et ses sentiments propres entre autres. On a accès au récit par un seul point de vue, il faut donc se fier à ce qui est annoncé par cette voix unique. Cassandre apparaît comme ce que Gérard Genette appelle une narratrice « autodiégétique »¹²¹. Elle se présente comme la protagoniste principale de l'histoire qu'elle raconte. Le monologue inscrit le lecteur comme un spectateur interne à la mise en scène théâtrale qu'elle restitue par sa parole. L'auditeur de ce récit isolé est le récepteur de la pensée intime d'un seul des personnages de l'action. En effet, le point de vue de Cassandre est par essence divergent avec celui des autres, puisqu'elle est marginalisée et qu'elle n'est pas écoutée. Ainsi le lecteur a accès à une seule pensée, invalidée pourtant par tous les protagonistes. Une sorte de « protocole compassionnel »¹²² se met en place. Le pathos est permis par l'utilisation du point de vue interne de Cassandre. Le lecteur est pris d'affection pour cette figure qui tente désespérément de se faire entendre de ses contemporains, inconscients des dangers qui les guettent. Elle affronte la peur à laquelle les autres se dérobent et porte donc toute la souffrance d'un peuple qui refuse de vivre cette douloureuse expérience de la clairvoyance. La Priamide devient une figure de la conscience éthique face à l'ignorance. Le monologue théâtral attribue un aspect lyrique à sa parole et amplifie l'impression de solitude.

« Le lyrique se confond au dramatique, à l'acte raconté et mimé dans une pratique théâtrale dont la signification est cette fois poétique. Le retrait de la

121 GENETTE, Gérard, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972, « Il faudra [...] au moins distinguer à l'intérieur du type homodiégétique deux variétés : l'une où le narrateur est le héros de son récit [...]. Nous réserverons pour la première variété [...] le terme, qui s'impose, d'*autodiégétique* », p.253.

122 En 1991, Hervé Guibert intitule son autobiographie *Le protocole compassionnel*. Il y raconte sa lutte contre le sida, ses espoirs de survie et comment il se prépare à mourir.

parole, dans le cri ou le silence, accentue, par retour, le lyrisme du corps agissant et agi. »¹²³

1.2 La parole impuissante de Cassandra

Malgré ses annonces préventives, Cassandra sait que ses prédictions sont vaines. Elle est impuissante face au désastre qui s'annonce. Or, la parole prend son sens dans sa réception et dans le rapport à l'autre, elle attend une réponse. Dans les trois œuvres de notre corpus, la prophétesse est dans une position de subalterne, vaincue ou déjà captive. Au seuil de la mort, elle tente dans ses derniers instants de faire entendre sa voix au lecteur. Chez Christa Wolf et Jean Laude, les auteurs sont les uniques récepteurs du monologue qu'elle livre puisqu'elle est à nouveau seule. C'est par le biais de leur écriture que les propos de Cassandra se révèlent au lecteur. Dans *Les Troyennes* de Jean-Paul Sartre, la Priamide n'est guère plus écoutée. Sa parole la fait passer pour folle et seul le lecteur peut prendre la mesure de la véracité de ce qu'elle annonce, puisque c'est Poséidon qui le confirme lorsque les autres personnages sont sortis de scène. Chez les Anciens, dont s'inspirent en partie les œuvres de notre corpus, la parole de Cassandra est tout aussi impuissante et inaudible. Chez Eschyle, Cassandra reste silencieuse lorsque Clytemnestre l'invite à parler. Isabel Dejardin écrit à propos du silence des figures de captives en scène :

« Le silence est donc une caractéristique de la captive en scène ; loin d'être vide, il interroge le discours des autres personnages, révèle une tension entre ce qui est dit et ce qui existe, crée au sein du spectacle une vacuité qui met en évidence l'hiatus dans lequel s'engouffre l'équilibre du monde »¹²⁴

123 ALEXANDRE-BERGUES, Pascale, ALEXANDRE, Didier (dir.), *Le Dramatique et le lyrique dans l'écriture poétique et théâtrale des XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Les Belles Lettres (dif.), Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2002, p.15.

124 I. Dejardin, *Captives en tragédie*, op. cit., p.269.

Incarnant la figure de la captive, prête à être sacrifiée sur l'autel comme une bête, Cassandre reste silencieuse face à son bourreau. Elle sait que sa parole est vaine et qu'elle ne peut se soustraire au sort que la reine a prévu pour elle. Il faut attendre que Clytemnestre sorte de scène pour que Cassandre parle sous le joug de l'inspiration prophétique. Par la suite, le chœur, qui n'a aucune part dans l'action, reconnaîtra sa raison même s'il admet ne pas comprendre tout ce qu'elle annonce. Ainsi le coryphée comprend la vanité de sa parole : « O femme trop malheureuse et trop savante aussi, tu nous en as dit long ! Mais, si vraiment tu sais où la mort t'attend, pourquoi, comme une génisse poussée par les dieux, marcher ainsi, bravement, à l'autel ? »¹²⁵. Impuissante face à ce qui lui arrive, elle subit son destin tragique. Sa parole est en tension entre des mots qui sortent de sa bouche sans qu'elle les maîtrise, annonceurs de la vérité, et sa volonté de prévenir des désastres à venir qui reste inaudibles. Elle est dite « fermée [au] langage [des Grecs] »¹²⁶, mais elle est également étrangère à son propre langage. Elle tente de se soustraire à l'oracle qui la traverse mais ne le peut pas. La voix, en position de toute puissance sur la prophétesse, est rendue inaudible en passant par le filtre dévaluateur que constitue la bouche de Cassandre. Cela représente une barrière à la compréhension. Pierre Judet de la Combe étudie l'incapacité des héros tragiques à s'exprimer, selon lui il y a une tension entre ce que le langage peut dire et la vérité :

125 Eschyle, *Agamemnon*, *op. cit.*, v.1295-1298, p.303-304.

126 Clytemnestre suggère que Cassandre ne maîtrise pas la langue grecque et lui demande de s'exprimer par des gestes barbares. Son silence est interprété comme une marque de son altérité. C'est sa posture d'étrangère et de barbare au sein du camp des Grecs qui est mise en avant par la reine : « Si, fermée à notre langage, tu n'entends pas mes raisons, à défaut de la voix, parle-nous en gestes barbares » *Ibid.*, v.59-60, p.294.

« le héros est impuissant, mais cherche à dire ; il mobilise le langage et ses traditions pour tenter d'exprimer ce qui pourrait le détacher de l'ordre des choses tel qu'il est porté par les langages normatifs établis, dans un effort, vain, d'opposer le langage à lui-même, effort qui, sur scène, prolonge un silence contraint, dû à une violence. [...] Ce qui est authentique est cette tension entre les mots disponibles, toujours inadéquats car complices, et la volonté de parler. Ou à l'inverse, l'authenticité est, hors de toute dialectique produite par une situation historique définie, placée dans le silence lui-même, comme fond commun et nécessaire de tout langage ; le dire est disqualifié dès l'origine, toujours ontologiquement faux et vain, parce que l'indicible est sa vérité »¹²⁷

La Priamide vit le langage comme une épreuve. Dans *Le Dict de Cassandre*, elle entre en conflit avec le texte qui se construit et dans lequel elle s'incarne, car le processus de création littéraire la confronte à l'imminence de sa mort. Elle décrit ce procédé dans lequel la souffrance apparaît comme une étape nécessaire à la genèse du langage :

« à mesure l'explorant,
 ses mailles à mesure m'enserrant,
 ces mailles, moi, ne les pouvant
 rompre qu'avec des mots,
 mais les mots refusant,
 les mots se refusant,
 sinon obscurs, sinon ne se laissant
 l'un à l'autre joindre
 que par la même violence
 qui m'entrave et soumet,
 en l'inconnu aventurée
 et m'arrachant à mon corps entravé,
 j'arracherai, oui, de mon corps
 et à l'attente, je l'arracherai
 au silence, oui, moi l'attentive aux mots
 que je n'habite pas,
 j'arracherai ce texte
 dont toute fus tissée,
 oui, je l'arracherai, à moi-même interdit »¹²⁸

127 P. Judet de la Combe, *Les Tragédies grecques sont-elles tragiques ? Théâtre et théorie*, op. cit., p.173-174.

128 J. Laude, *Le Dict de Cassandre*, op. cit., p.22-23.

Cassandre se construit et se donne un sens par la construction de son texte qui est pourtant douloureuse. Employant la métaphore topique du tissage du texte, elle même se construit par les mailles de ses mots qu'elle tente pourtant de défaire. La genèse de l'écriture se fait dans la souffrance et apparaît comme une démarche corporelle. Le travail poétique se rapproche de celui de l'accouchement, une étape nécessaire et douloureuse pour faire naître le texte. Dans la Genèse, Dieu dit à Eve : « Je multiplierai ta peine et tes grossesses, c'est dans la peine que tu enfanteras des fils »¹²⁹. Par un parcours intérieur douloureux grâce auquel Cassandre se réapproprie sa parole, le texte naît dans l'extrême urgence de témoigner avant la mort. Dans sa pièce *Croisades*, Michel Azama fait apparaître un personnage féminin semblable à Cassandre : Bella. Elle se relève sur scène après sa mort et prend la parole pour supplier qu'on sauve son enfant prêt à naître, encore vivant dans ses entrailles :

« Je sentais qu'on allait se séparer toi et moi
 je sentais monter le lait
 la perte des eaux se préparait dans mon ventre
 je voulais que tu sortes
 que tu laisses en moi une petite trace
 comme un couteau sur l'écorce d'un arbre.
 Tu ne bouges plus. Il ne bouge plus.
 Il n'est pas trop tard.
 Je t'en prie fais un effort.
 Quelques minutes après ma mort il vivait encore.
 Il n'est pas trop tard.
 Un enfant peut naître d'une morte »¹³⁰

129 *Ancien Testament*, Gn 3,16. traduction établie par Émile Osty et Joseph Trinquet, Paris, Seuil, 1973, p.41.

Comme la prophétesse, consciente de l'impuissance de sa voix, elle lui donne toutefois un sens avec l'espoir qu'un jour ses paroles seront comprises et que son témoignage laissera une trace. Par le texte qu'il livre, Jean Laude redonne une force à la voix atemporelle de la prophétesse qui semble avoir traversé les siècles. Cassandre se définit elle-même par l'absence et l'impuissance, étant étrangère à tout lieu et à tout langage. À la fin du texte cependant, une fois morte, elle reconsidère l'impuissance de son langage :

« Tout empêchée par ces regards que vos yeux entretissent
autour du moi qui n'ai de corps
qu'exsangue,
qui n'ai de lieu que là où il n'est pas de lieu,
mon seul Pouvoir est d'impuissance.
Et dans le noir, ma griffe va
qui affouille la cendre
pour inventer le feu »¹³¹

Semblable à un phénix qui renaît de ses cendres, elle réattribue de la valeur à sa position de captive. Les cicatrices des douleurs vécues constituent le moteur de ce nouveau langage qui renaît d'un nouveau feu pour éclairer le futur. Elle parle malgré l'impuissance de sa parole : « Or, de ce qui se dit à travers moi, moi l'Étrangère, / moi, du fin fond de l'aphasie, je parlerai »¹³². Si sa parole n'a pas le pouvoir de persuader au moment où elle parle, Cassandre fait confiance au futur qui reconnaîtra sa raison. Dans *Celles qui savaient*,

130 AZAMA, Michel, *Croisades*, Paris, Éditions théâtrales, 1989, p.88.

131 J. Laude, *Le Dict de Cassandre, op. cit.*, p.61.

132 *Ibid.*, p.29.

recueil de l'auteure française contemporaine Claude Pujade-Renaud, Cassandra sait que ses concitoyens refusent d'admettre ses propos car ils y décèlent une vérité insupportable : « Mais à refouler mes paroles / ils avouaient qu'ils entendaient / des parcelles de vérité / et qu'elle leur insupportait »¹³³. Cette parole non reconnue apparaît là aussi comme un « enfant avorté »¹³⁴. La comparaison du texte à un enfant naissant postule l'idée que la création littéraire attribue une nouvelle force à la voix de Cassandra qui s'essouffle lorsqu'elle s'époumone pour tenter de se faire entendre de ses concitoyens. Le corps subit donc également la difficulté de l'expression puisqu'il est soumis à la même épreuve douloureuse.

1.3 L'épreuve d'une douleur corporelle et d'une mort tragique et lyrique

Pour pallier l'insuffisance du langage, la représentation physique d'une souffrance inexprimable prend le relais pour manifester un indicible témoignage. Le corps s'exprime de manière visuelle, notamment grâce à la mise en scène mentale que les auteurs livrent dans des œuvres non théâtrales. Cassandra elle-même convoque son corps comme une marque de sa présence au monde mais également comme un élément éphémère qui est voué à disparaître. Son lyrisme passe par l'expression de sa souffrance physique, dans un corps captif et dont elle est elle-même captive lorsque la douloureuse voix d'Apollon la traverse. Dans le texte de Jean Laude, elle fait constamment mention de son corps qui disparaît après la mort. Le texte porte l'inquiétude de l'absence d'un lieu de repos pour son

133 PUJADE-RENAUD, Claude, « Cassandra », in *Celles qui savaient*, Arles, Actes Sud, 2000, p.11.

134 *Ibid.*, p.12.

corps. Ainsi, elle compose sa propre stèle en livrant son témoignage pour lutter contre l'effacement et le pourrissement. De même, elle décrit le cheminement de la vie à la mort :

« je descends
 dans un corps pourrissant,
 moi pourrissante mêmement.
 Clôturée en ce corps, ce corps là, étranger, pourrissant,
 d'où je parle et prise dans la tourbe où je chemine
 je fais corps
 avec l'excrément de la mort, pourvoyeuse d'insectes.¹³⁵
 [...]
 Insecte pris dans les entrailles
 de ce corps besogné
 qui m'ouvre à l'obscur
 de son pourrissement,
 insecte bourdonnant et zézayant,
 alimentant de signes
 une charogne démembrée,
 or travaillant le corps de la parole pourrissante,
 insecte noir, et zézayant, ainsi j'inspecte
 ce qui se décompose »¹³⁶

Sa dépouille mangée par les insectes ne pourra pas recevoir de sépulture. Même morte, elle est seule et en marge de l'humanité. Privée de reconnaissance, elle est vouée à errer indéfiniment dans la mort, descendant toujours plus bas dans l'enfer :

« L'enfer n'a pas de fond. Interminablement
 je tombe et la mort n'a pas de lieu

135 J. Laude, *Le Dict de Cassandre, op. cit.*, p.36.

136 *Ibid.*, p.37-38.

et j'erre dans ma chute, en ce désert trop blanc
dont l'horizon fut effacé,
et descendrais-je interminablement
toujours, d'abîmes en abîmes,
j'habiterai encore
la bauge où réside mon corps »¹³⁷

Lorsqu'elle est en vie, elle est étrangère à son corps, celui-ci est ensuite voué à se disloquer dans un abîme désertique sans laisser de trace de sa présence après sa mort. Dans l'adaptation des *Troyennes* que livre Jean-Paul Sartre, Cassandre n'a pas accès à une sépulture, là aussi son cadavre est abandonné puis dévoré. Ce ne sont plus des insectes nécrophages qui la dépouillent mais des rapaces. Avant de se détacher de ses ornements rituels, elle décrit comment sa dépouille et celle d'Agamemnon seront considérées :

« ne compte pas sur un enterrement au soleil.
La nuit t'avalera ; ni vu ni connu.
On jettera ton corps dans un ravin,
Hymen, Hyménée,
près de mon cadavre tout nu,
et les vautours nous mangeront ensemble,
toi, le Roi,
Moi, la prêtresse d'Apollon,
unis dans la mort
par les coups de becs des mêmes rapaces »¹³⁸

137 *Ibid.*, p.49.

138 J-P. Sartre, *Les Troyennes*, *op. cit.*, p.1073.

Sa mort est marquée par une atmosphère nocturne et sauvage. Abandonnée aux charognards qui dévoreront sa dépouille, dans un ravin, loin de la cité, elle est placée en marge de la civilisation.

Son corps subit la douleur de la mort avant le terme de sa vie par les visions qui s'imposent à elle et semblent traverser sa chair. Chez Eschyle, les visions qui s'imposent à elle et qui la traversent se transposent sur son corps lorsqu'elle voit sa propre mort. Cassandre gémit :

« (*Avec horreur*). - Ah ! ah !¹³⁹

[...]

Allons ! J'irai donc gémir jusque chez les ombres et sur moi et sur Agamemnon. Assez de cette vie ! »¹⁴⁰

Elle semble affectée physiquement par ses visions. Dans son article « L'épreuve de la douleur. Cassandre chez Eschyle et Christa Wolf » Ute Heidmann Vischer écrit :

« La douleur que Cassandre exprime par son gémissement et par le ton de cette évocation, communiquée comme la plupart de ses visions sur le mode de chants et de cris, donnent en effet l'impression qu'elle est affectée elle-même physiquement par cette vision des enfants pleurants en train d'être massacrés »¹⁴¹

La douleur impliquée par les visions qui s'imposent à elle est si intense qu'elle se transpose sur le corps de la prophétesse. En revanche, dans le récit de l'auteure est-allemande, Cassandre apprend à surmonter cette douleur. Cela lui apparaît comme une

139 Eschyle, *Agamemnon*, *op. cit.*, v.1307, p.304.

140 *Ibid.*, v.1313-1314, p.305.

141 U. Heidmann Vischer, « L'épreuve de la douleur. Cassandre chez Eschyle et Christa Wolf », *op. cit.*, p.42.

épreuve, elle le formule dès le début de son récit : « Je fais l'épreuve de la douleur. Comme le médecin qui pique un membre pour vérifier s'il est mort, je pique ma mémoire. Peut-être que la douleur meurt avant nous »¹⁴². Ainsi, la peine éprouvée par le corps est la preuve qu'elle est en vie. Son existence étant marquée par la souffrance, le témoignage passe par une confrontation avec la douleur qu'elle apprend à endurer : « J'avais une capacité d'endurer la douleur qui était bien connue. Tenir le plus longtemps la main au-dessus d'une flamme. Le visage impassible. Sans pleurer »¹⁴³. Alors qu'elle est dépossédée de sa parole et de sa liberté, elle se réapproprie son corps en apprenant à endurer la souffrance. Lorsqu'elle s'oppose à la décision de son père de se servir de Polyxène comme appât pour tuer Achille, elle est de nouveau enfermée. Elle pense d'abord qu'elle a été enterrée vivante, cela la confronte à une souffrance qu'elle ne connaissait pas jusqu'alors. Ainsi, elle compare sa cellule aux Enfers. La véritable douleur, qu'elle n'a jamais appris à surmonter est morale, et non physique comme elle le croyait :

« C'était la douleur, que pourtant je croyais connaître. Alors je m'aperçus qu'auparavant elle n'avait fait que m'effleurer. De même qu'on ne prend pas la mesure du rocher qui vous écrase, ressentant seulement la violence du choc, la douleur menaçait de me broyer par la perte de tout ce qui pour moi portait le nom de « père ». Que je pusse nommer cette douleur, qu'elle répondît à un nom me donna un souffle d'air »¹⁴⁴

Le fait d'apprendre à nommer la souffrance constituerait un soulagement et un apaisement. Mettre des mots sur la douleur et les transmettre sont la clé de sa démarche testimoniale. La création du texte la force à revivre les peines éprouvées par l'épreuve que

142 C. Wolf, *Cassandre, les prémisses et le récit*, op. cit., p.247.

143 *Ibid.*, p.282.

144 *Ibid.*, p.422.

constitue le langage. L'âme et le corps de la prophétesse sont affectés par ce qu'elle voit et annonce. En reprenant le contrôle de son corps, elle chemine vers la maîtrise de sa parole.

1.4 Le chant lyrique, expression de sa plainte

Cassandre explore sans cesse les limites des classifications. Elle se situe perpétuellement dans un espace charnière et à la frontière entre différents genres. À la fois figure théâtrale, poétique et romanesque, elle porte l'altérité en elle. Ainsi, quand elle s'inscrit dans le lyrisme, elle en explore deux aspects différents. Elle suit le modèle exemplaire de l'ode mais s'exprime également d'un ton élégiaque.

Jean-Michel Maulpoix présente l'ode comme la forme première du lyrisme¹⁴⁵. Il définit : « L'ode est [...] une forme poétique forte, positive, à travers laquelle le poète valorise son objet et son langage, tout en se mettant lui-même en valeur »¹⁴⁶. En effet, dans la tradition, ce poème lyrique est destiné à être chanté en l'honneur des dieux. Il accompagne une musique jouée à la lyre. Dans ses premières acceptions, le lyrisme condense à la fois poésie, musique et danse¹⁴⁷. L'ode est alors un spectacle vivant dans lequel le corps, la voix et le texte se répondent. Le chœur lyrique de la tragédie exprime ses commentaires sur l'action avec la même vitalité. Dieu à la lyre, Apollon est lié à la tradition de l'ode. Chantant la gloire des vainqueurs des jeux pythiques, Pindare compose des odes en l'honneur d'Apollon au V^e siècle av. J.C. et lie Cassandre au dieu en faisant

145 J-M. Maulpoix, *Du Lyrisme, op. cit.*, « L'ode est la forme-mère du lyrisme. Ce mot, en grec, signifie *chant* », p.151

146 *Ibid.*, p.152-153.

147 *Ibid.*, « Tous les grands chefs-d'œuvre de la lyrique grecque étaient ainsi destinés à être chantés en chœur, avec accompagnement de musique instrumentale et de danse », p.151.

d'elle la prophétesse du dieu. Il adopte une posture similaire à celle de la prophétesse lorsqu'il s'exprime en l'honneur du dieu, il se présente comme un poète d'Apollon¹⁴⁸. Le poète s'inscrit fortement dans la tradition de l'ode lyrique puisque ses poèmes étaient représentés en présence d'un public, accompagnés de chants et de danses. Ses odes étaient parfois exécutées pendant le défilé triomphal qui signifiait le retour du vainqueur des jeux dans sa patrie. Ces poèmes lyriques lui étaient offerts, lui assurant de perdurer dans les mémoires et la postérité, glorification absolue dans une période littéraire fortement imprégnée des valeurs héroïques de l'épopée, représentées par Achille. « Texte offert au héros, l'ode constitue un équivalent verbal de la stèle »¹⁴⁹.

L'ode lyrique entretient un rapport avec le divin par son aspect louangeur. L'élégie au contraire, parce qu'elle porte la douleur, livre un regard autre sur Apollon. Alors que l'ode chante la gloire et l'honneur des vainqueurs, l'élégie exprime une plainte : « Issue, comme l'Ode, de l'Antiquité, l'élégie se situe à première vue à son opposé. Elle déplore et se lamente, là où l'autre célèbre et se réjouit. Elle exprime la perte et la dépossession, quand l'ode chante des énergies et rend mémorable des victoires »¹⁵⁰. Le *lamento* élégiaque est hérité du thrène, une lamentation funèbre chantée lors des funérailles pour honorer la mémoire du défunt et exprimer la douleur de la perte. Le chant des aèdes alterne avec le gémissement des pleureuses. Ce lyrisme triste est donc marqué par la présence de la mort.

148 Les poètes de la Pléiade retournent à l'ode et à l'élégie, les formes lyriques de l'Antiquité. Au XVI^e siècle, les humanistes redécouvrent des trésors oubliés pendant le Moyen-Âge. Ronsard compose alors un recueil d'odes en hommage à Pindare, Imitant le poète ancien qui célébrait les vainqueurs des jeux grecs, le Prince des poètes reprend l'enthousiasme et la forme strophique de l'ode telle qu'elle était conçue par Pindare.

149 *Ibid.*, p.157.

150 *Ibid.*, p.189.

C'est ce ton qui domine dans la parole de Cassandra. Qu'elle soit inspirée ou raisonnée, ses visions portent le malheur. Elle est constamment placée en marge, représentant une figure autre. La Priamide déplore cette position et ses paroles sont marquées par la persécution. Chez Jean Laude, les titres donnés aux sections désignent la trajectoire douloureuse de Cassandra vers la mort et l'oubli. À l'*utopie* succède la *dérive*, puis l'*agonie* et elle sombre enfin dans l'*apocalypse*. En avançant dans le texte, la mort est de plus en plus présente puisqu'elle est vécue au sein du processus d'écriture. La prophétesse déplore sa position de captive et la vanité de sa parole. Il en va de même dans le récit de Christa Wolf où elle subit plus la persécution de ses concitoyens que celle du dieu. En effet, en apprenant à supporter la douleur physique et la voix qui s'impose à elle, elle apprivoise la folie. Cependant, elle n'a aucune prise sur la folie des Troyens qui sont aveugles à sa raison. Elle exprime sa solitude à chaque fois qu'elle est enfermée par ses pairs.

Dans *Les Troyennes* d'Euripide, puis dans l'adaptation de Sartre, l'expression de sa joie est permise car il n'est pas question de sa malédiction. Même si elle conserve sa posture d'opprimée et n'est pas écoutée, son lien avec le dieu n'est pas perçu de manière douloureuse. Comme l'aède (celui qui chante en grec¹⁵¹), Cassandra chante sa joie et la gloire de son mariage avec Agamemnon, qui apparaît comme une victoire sur les Atrides. Elle exhorte les femmes de la cité à se réjouir avec elle :

« Hymen ! Hyménée,
bénédict soit l'époux.

151 Maulpoix relève l'étymologie du mot « ode » : « En grec, " ode " est une contraction de *aoidê*, de la famille de *aoidos* (" qui chante " l'aède), dérivé du verbe *adein* (" chanter ") et de *audê* (" la voix humaine ") », *Ibid.*, p.151.

Et moi, Vierge du Soleil,
future épouse d'un grand roi,
moi, les dieux,
bénissez-moi !
[...]
Joie ! Joie ! larmes de joie !
[...]
Il faut crier de joie !
Iiou ! Iiou !
Chantez avec moi !
Iiou ! Iiou !»¹⁵²

Son emportement de ménade s'oppose au chant de thrène des Troyennes. Par l'expression de sa souffrance personnelle, Andromaque dans *Les Troyennes* de Sartre communique sa douleur au coryphée. « Tu es princesse mais nous sommes tes semblables. / En peignant ton malheur / tu me fais mieux ressentir le mien. / Hélas ! »¹⁵³ L'expérience individuelle devient collective. Le processus s'inverse dans le thrène d'Hécube pour qui toutes les douleurs des hommes et donc la douleur collective devient sienne : « Douleurs, ô mes douleurs, / il n'est pas une douleur au monde qui ne soit mienne ! »¹⁵⁴. Elle adopte une posture similaire à Cassandre lorsque par sa voix passent les souffrances de tout son peuple. À son tour, c'est Hécube qui se désigne comme folle lorsqu'elle annonce qu'elle a cru Zeus. Dès lors qu'il est question de faire confiance à un dieu, les mortels sont considérés comme fous. En effet, la reine dit à quel point ces alliés sont suspects. Elle décèle que les hommes ne sont que les jouets de leur vengeance et de

152 J-P. Sartre, *Les Troyennes*, op. cit., p.1067-1068.

153 *Ibid.*, p.1081.

154 *Ibid.*, p.1058.

leur sautes d'humeur. Elle chante le thrène de tous les Troyens morts au combat. À la scène XI, le chœur reprend la complainte de la reine dans un *stasimon* (στασιμον), un chant lyrique dans lequel le chœur commente les actions des personnages dans la tragédie antique. Ce chant s'apparente à une ballade, le refrain reprenant le sombre constat que fait Hécube à la fin de la réplique précédente :

« Ils voient s'embarquer, triomphante,
Hélène, la peste rouge,
et savent à présent, qu'ils sont morts pour rien

LE CHŒUR

Pour rien,
Hélène reverra Sparte. Elle régnera, le crime paie »¹⁵⁵

Les deux premiers couplets de la ballade sont adressés à Zeus, à qui Hécube adressait des reproches. Après ces accusations, une femme du chœur, qui s'apprête à être déportée, adresse son chant à son mari, mort anonymement :

« Cher époux tu as souffert
et tu souffres encore
pour rien, mon cher mort, pour rien !
Le navire de Ménélas prend le large, Hélène régnera à bord,
nous serons battues, violées, asservies »¹⁵⁶

Rappelant que la mort des soldats troyens n'aura servi à rien, le chœur prend un ton élégiaque identique à celui de Cassandre dans les autres œuvres en annonçant le malheur

155 *Ibid.*, p.1102.

156 *Ibid.*, p.1103.

des Troyennes. Jean-Michel Maulpoix relève que l'élégie se rapproche de l'épopée¹⁵⁷. Mais alors que cette dernière chante les hauts faits guerriers, la poésie élégiaque chante un thrène funèbre :

« l'élégie médite sur l'action et sur le sort des hommes. Elle correspond à un relatif désengagement du poète vis-à-vis de l'action : son intériorité filtre et décompose les éléments objectifs du monde qui sont donnés à observer plus qu'à louer ou transformer. L'élégie est introspective. On y observe une dégradation fatale de l'élément épique [...]. L'élégie accomplit ainsi un glissement de l'épique vers le lyrique »¹⁵⁸

Ainsi, le thrène chanté par Hécube et repris par le chœur livre une nouvelle lecture de l'épopée écrite par Homère. La gloire des vainqueurs apparaît de manière bien plus sombre puisque la lamentation des Troyennes en appelle à la compassion des spectateurs. Homère avait chanté la grandeur des Grecs mais Sartre, et Euripide avant lui, révisent cette conception du mythe par un processus de *revisionist mythmaking* auquel nous reviendrons. Ainsi, la voix jusqu'alors impuissante de ces femmes déportées est majorée et retrouve un pouvoir persuasif sur le spectateur.

2 Cassandre, figure liée au sacré

2.1 Lien à Apollon

Le dieu aux neuf muses gouverne les arts, le chant, la musique, la poésie et la lumière. Capable de divination, il transmet son don à Cassandre avant de la châtier. On reconnaît deux versions à son acquisition du don de divination. Une première voudrait

157 J-M. Maulpoix, *Du Lyrisme, op. cit.*, « La poésie élégiaque fut, de tous les genres lyriques, celui qui ressemblait le plus à l'épopée », p.193.

158 *Ibid.*, p.194-195.

qu'enfant, elle et son jumeau Hélénois aient été oubliés dans le temple de dieu, puis retrouvés le lendemain, endormis, entourés de serpents qui leur léchaient les oreilles et les yeux. Ainsi, elle aurait acquis son don comme les autres devins. Mais une version plus connue place Cassandre en marge de ces prophètes. Apollon, épris de la plus belle fille de Priam, lui accorda le don de prophétie en échange de son amour. Mais, une fois le don acquis, elle n'honora pas sa parole et se refusa à lui. Le dieu lui cracha dans la bouche pour lui ôter le pouvoir de persuader, faisant de son présent une malédiction. Bien qu'il n'exploite pas ces versions, Pindare représente un jalon important dans la construction de la figure. Il est le premier à lier Cassandre à Apollon en faisant d'elle sa prophétesse dans la onzième *Pythique*. Les jeux pythiques sont des jeux sportifs organisés en l'honneur du dieu. L'adjectif renvoie à Python, le serpent qui pourchasse le dieu depuis qu'Héra l'a lancé aux trousses de sa mère Léto, pour son union avec Zeus. Apollon tue la bête à Delphes où il installe son temple. Le poète lyrique grec rappelle la fin tragique de Cassandre : « Cassandre, frappée par l'airain luisant, fut envoyée, avec l'âme d'Agamemnon, sur la rive ténébreuse de l'Achéron »¹⁵⁹. Le dieu est évoqué avec l'épiclèse *loxias*¹⁶⁰ (λοξίας), qui signifie « oblique » en grec. Cette désignation marque l'ambiguïté de ses oracles. Eschyle poursuit l'héritage de Pindare en reprenant ce lien au dieu de la divination. Il ajoute le motif de la malédiction. Dans la première pièce de la trilogie de *L'Orestie*, la prophétesse s'adresse d'abord à son persécuteur. Dans ses premières prises de parole, elle affirme elle-

159 Pindare, *Pythiques*, *op. cit.*, v.20-21, p.159.

160 *Ibid.*, v.5, p.157.

même son lien à Apollon et exprime par ses lamentations les souffrances que cela implique alors que le chœur ne comprend pas :

« **Agité.**

CASSANDRE. - *Hélas ! ah ! terre et ciel ! Apollon ! Apollon !*

LE CORYPHÉE. - Pourquoi gémir ainsi au nom de Loxias ? son culte ne veut pas du thrène funéraire »¹⁶¹

Elle déplore ce don de manière lancinante alors que le chœur refuse cette plainte et ce chant funèbre. Apollon, dieu à la lyre, doit au contraire inspirer des odes. Une fois l'inspiration retombée, elle explique au chœur l'origine de son don :

« CASSANDRE. - Apollon le devin m'a commis cette tâche.

LE CORYPHÉE. - Tout dieu qu'il est, l'amour l'avait-il donc blessé ?

CASSANDRE. - J'aurais rougi jadis de parler de ces choses.

LE CORYPHÉE. - On fait le délicat dans les jours de bonheur.

CASSANDRE. - Il luttait pour m'avoir tout embrasé d'amour.

LE CORYPHÉE. - Et, tout comme les autres, vous fîtes œuvre de chair ?

CASSANDRE. - Je promis à Loxias et trahis mon serment.

LE CORYPHÉE. - Possédais-tu déjà l'art qui t'inspire ici ?

CASSANDRE. - Je prédisais déjà ses maux à ma patrie.

LE CORYPHÉE. - Quoi ? Le courroux du dieu ne te punit donc pas ?

CASSANDRE. - Dès que je l'eus trompé, personne ne me crut »¹⁶²

161 Eschyle, *Agamemnon*, *op. cit.*, v.1073-1075, p.294-295.

162 *Ibid.*, v.1203-1213, p.300.

Apollon est évoqué de manière sombre par les épiclèses *loxias* et *lykéios*¹⁶³ (*λύκειος*). Cette dernière appellation l'associe aux loups, le désignant comme le dieu de la nature sauvage, l'opposant ainsi à la civilisation. Christa Wolf reprend cette approche ambiguë du dieu lorsque Cassandre évoque un de ses cauchemars : « Apollon Lycien. [...] Le dieu des loups et des souris, sur lequel [Parthéna] connaissait de sombres histoires »¹⁶⁴. Cette nomination ombrageuse se perçoit également chez Jean Laude quand la protagoniste désigne son cheminement et sa voix avec l'adjectif « obscur » : « rien ne doit me soustraire / à cet obscur chemin qui se fraye en mon sang »¹⁶⁵. Le douloureux don de divination offre à Cassandre une parole sombre, elle parle la langue du dieu : « je ne parle que l'Obscur »¹⁶⁶. Une voix identique la malmène chez Eschyle. Ainsi, au seuil de la mort, elle se détache de ses attributs de prophétesse avec rage :

« Pourquoi porter dès lors telle dérision, ce bâton, ces bandelettes fatidiques tombant autour de mon cou ? Ah je te détruirai, avant de périr moi-même !
 (Elle brise le bâton ; puis elle arrache de sa tête et jette à terre ses bandelettes)
 Soyez maudits : c'est ma revanche, à moi de vous voir là, à terre. Allez donc enrichir de malheur une autre que moi ! »¹⁶⁷

Au début du XIX^e siècle, Friedrich von Schiller replace Cassandre dans cette relation conflictuelle avec dieu. Le poète encadre le récit de la Priamide et l'annonce en révélant qu'elle se détache de ses attributs de prophétesse de la même manière que chez

163 *Ibid.*, v.1259, p.302.

164 C. Wolf, *Cassandre, les prémisses et le récit*, *op. cit.*, p.261.

165 J. Laude, *Le Dict de Cassandre*, *op. cit.*, p.31.

166 *Ibid.*, p.30.

167 Eschyle, *Agamemnon*, *op. cit.*, v.1264-1270, p.302-303.

Eschyle : « La voyante s'est réfugiée / au plus profond de la forêt, / et jette à terre, avec colère, / son bandeau de prophétesse »¹⁶⁸. En effet, elle rejette la connaissance qu'elle tient d'Apollon et indique qu'elle préférerait une illusion à laquelle elle n'a pas accès : « L'illusion seule est la vie, / la connaissance est la mort »¹⁶⁹. Elle vit douloureusement son lien avec le sacré en raison de sa malédiction. Dans *Le Dict de Cassandre*, la protagoniste s'exprime d'une voix ambiguë, oraculaire. Elle rappelle sa faute et le châtement qui en découle :

« ce que je dis, une voix le détourne.
J'habite un nom que je n'habite pas.
Coupable, je le fus
qui dressai mon refus à la parole dite¹⁷⁰
[...]
Quelqu'un parle ma voix et me pousse et me presse
d'être, parmi les ombres vaines,
plus vaine encore, une ombre »¹⁷¹

Apollon la dépossède de son langage, c'est ce qui la force à effectuer un travail de reconquête de sa voix au seuil de la mort nous l'avons vu en parlant de l'impuissance de son langage. Il est également question de cette quête identitaire chez Christa Wolf, où Cassandre tient son savoir de son inspiration prophétique mais aussi d'un travail qu'elle effectue sur elle-même. Cette difficulté existentielle marque la position de l'auteure dans un

168 SCHILLER, Friedrich von, « Cassandre » [« Kassandra »], in *Ballades*, traduction notes et introduction de Léon Mis, Paris, Montaigne, 1944, v.21-24, p.145.

169 *Ibid.*, v. 59-60, p.147.

170 J. Laude, *Le Dict de Cassandre, op. cit.*, p.34.

171 *Ibid.*, p.35.

contexte d'écriture patriarcal. L'oppression qu'exerce Apollon sur la prophétesse est représentative du pouvoir des modèles littéraires masculins sur les voix de femmes. Nicole Bary dans son article « Christa Wolf, l'écriture et la vie » retrace la position de l'auteure face à cette difficulté :

« Dans ses *Prémises à Cassandre*, [...] elle souligne la difficulté existentielle des femmes qui ont voulu s'inscrire, et se sont inscrites, dans le modèles patriarcal de la littérature et de l'esthétique, et l'ont souvent payé au prix de leur solitude, de leur désespoir, de leur maladie, de leur mort précoce, de leur autodestruction »¹⁷²

Cette quête identitaire se retrouve dans la maxime inscrite sur le fronton du temple d'Apollon décrite par Pausanias : « *Gnothi seauthon* »¹⁷³ (*Γνωθι σεαυτον*) signifiant en grec ancien « Connais-toi toi-même »¹⁷⁴. Ce précepte invite l'homme à prendre conscience de sa propre mesure sans tenter de rivaliser avec les dieux. Cassandre subit cette tension entre l'humain et le divin. C'est au seuil de la mort qu'elle se réapproprie sa voix en se détachant de sa fonction de prophétesse et en revenant à un niveau humain.

Euripide n'évoque pas la malédiction de Cassandre, ainsi quand elle se détache de ses attributs, elle le fait de manière plus apaisée. Bien que la relation au divin ne soit plus

172 BARY, Nicole, « Christa Wolf, l'écriture et la vie », *Études* 2015/2 (février), p.86.

173 PAUSANIAS, *Description de la Grèce*, traduction de l'abbé Gedoyn, Paris, Debarle, 1796, t.5, livre X, chapitre XXIV, « Ces Sages étant venus à Delphes placèrent dans le temple d'Apollon ces sentences célèbres : *Connais-toi toi-même*, et, *Rien de trop* », référence disponible sur le site de Philippe Remacle : <http://remacle.org/bloodwolf/erudits/pausanias/phocide.htm#V>.

174 Platon reprend dans son dialogue *Sur la sagesse*, l'interprétation que Socrate fait de ce précepte : « Le sage est donc le seul qui se connaît lui-même et qui sera en mesure d'examiner ce qu'il se trouve savoir et ce qu'il ne sait pas ». (PLATON, *Charmide*, traduction, introduction et notes de Louis-André Dorion, Paris, Flammarion, 2004, 167a, p.98).

perçue de la même manière dans l'adaptation de Sartre, la protagoniste abandonne sa fonction de prophétesse sereinement :

« Adieu mes voiles,
 adieu mes bandeaux et ma robe,
 parure de mes extases ;
 je vous arrache de ce corps
 pendant qu'il est encore pur.
 Porte-les, brise rapide,
 à mon Dieu d'amour»¹⁷⁵

Ainsi, elle délaisse ses attributs rituels pour ne pas souiller sa fonction de vierge prophétesse en se mariant avec Agamemnon. La relation avec Apollon est apaisée, lorsqu'elle énonce ses prophéties, elle signale la liberté avec laquelle elle peut parler. Elle s'exprime par ses propres paroles, elle n'est pas traversée par une voix oraculaire qui la malmène et la transperce comme chez Jean Laude et Christa Wolf.

Dieu de la divination, Apollon gouverne aussi les arts. Nietzsche considère dans *La Naissance de la tragédie*, que Dionysos et le dieu à la lyre sont à l'origine de la tragédie¹⁷⁶. Alors que le premier représente la démesure et l'ivresse des forces naturelles, le second, dieu visionnaire, symbolise la raison et l'ordre. Les deux sont considérés d'abord comme des dieux vagabonds. Mais le dieu des arts se sécularise à Delphes une fois qu'il y a installé son temple et commence à instaurer son pouvoir en Grèce, contrairement à Dionysos qui

175 J-P. Sartre, *Les Troyennes*, op. cit., p.1073.

176 NIETZSCHE, Friedrich, *La naissance de la tragédie ou Hellénité et pessimisme*, traduction de Philippe Lacoue-Labarthe, in *Œuvres I*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2000, « Nous aurons fait un grand pas dans la science esthétique lorsque nous serons parvenus non seulement à la compréhension logique mais à l'immédiate certitude intuitive que l'entier développement de l'art est lié à la dualité de l'apollinien et du dionysiaque », p.17.

est considéré comme un éternel voyageur, représentant l'étranger partout où il va. La figure de Cassandre trouve donc également un lien avec ce dieu itinérant.

2.2 Lien à Dionysos

Dans le corpus théâtral antique, chez Eschyle et Euripide, Cassandre est perçue comme folle car son obstination apparaît comme un emportement excessif déraisonné. Cette apparente sauvagerie, accentuée chez Eschyle par sa posture de barbare au sein du camp grec, la présente comme une ménade en délire. C'est la manière dont Hécube la désignera lors de son entrée en scène chez Euripide. Sa voix produit pour ceux qui l'écoutent le même effet sonore que le bruyant cortège qui accompagne Dionysos : un désagréable vacarme tonitruant. Bien que ses concitoyens essayent de s'y soustraire, ses prophéties résonnent par les mauvaises nouvelles qu'elles annoncent. Comme la cour du dieu, les paroles de Cassandre suscitent la crainte. Vagabondant sur les routes en marge des cités, la cour de Dionysos représente un autre monde, quelque chose d'étranger à la civilisation. Cassandre se présente comme une des bacchantes du culte, aussi effrayante que marginale, sa voix autre est un chant porteur de destruction. Comme les ménades en délire extatique, elle contrevient aux normes sociales de genre qui impliquent que les femmes restent dans la sphère privée du foyer. Ainsi, dans *Les Troyennes* d'Euripide, elle est considérée comme une ménade par sa mère, la didascalie la présente en effet avec tous les attributs d'une bacchante : « C'est ma fille. / La ménade, Cassandre, qui s'élanche vers nous. / *Sort de la baraque Cassandre en habits de fête, portant une torche allumée* »¹⁷⁷. Alors que les Troyennes sont anéanties en apprenant leur sort à venir, Cassandre l'accepte

¹⁷⁷ Euripide, *Les Troyennes*, *op. cit.*, v.303-307, p.725.

volontiers car elle sait qu'elle emporte avec elle la destruction, comme le cortège de ménades qui détruisent tout dans un grand vacarme dans le sillage de Dionysos. Dans l'adaptation de Jean-Paul Sartre, Cassandre n'est plus annoncée comme telle mais elle est en revanche perçue comme lubrique, prête à sauter dans le lit d'Agamemnon : « Retiens-la, reine, retiens-la / sinon elle va bondir d'un saut / tout droit dans le lit d'un Grec »¹⁷⁸. Ainsi, le mariage avec Agamemnon est érotisé. Elle est cependant toujours porteuse de destruction puisqu'elle apporte la ruine comme dote à la famille du roi grec.

L'emportement de ménade de Cassandre se ressent moins par le contenu de ses paroles que par sa présence sur scène qui s'affirme avec son corps et son chant. Bien qu'inaudibles, ses propos portent pourtant la preuve de sa raison, alors que sa gestuelle la fait apparaître comme une bacchante. Cassandre n'est pas écoutée mais elle parle cependant d'une voix forte et le texte suppose le vacarme produit. Chez Eschyle, elle reste d'abord silencieuse et immobile lorsque Clytemnestre tente de communiquer avec elle. En revanche, lorsque la reine est partie, elle entame une complainte lyrique pour d'Apollon dans laquelle elle s'agite. Sa voix s'accroît, portant une douleur de plus en plus forte. Ce ne sont pas ses répliques qui permettent réellement de percevoir cette agitation mais plutôt les didascalies qui éclairent le texte :

« Cassandre est restée immobile les yeux fixés sur l'image d'Apollon, dieu des routes, qui est placée à la porte du palais. Tout à coup, sans un geste, toujours immobile sur son char :

Agité.

CASSANDRE. - *Hélas ! ah ! terre et ciel ! Apollon ! Apollon !*

[...]

178 *Ibid.*, p.1068.

Accentué.

CASSANDRE. - *Apollon ! Apollon, dieu des routes !* »¹⁷⁹

L'agitation et l'accentuation de la voix s'estompent dès lors qu'elle descend du char et que son inspiration prophétique retombe : « Cassandre descend de son char. / CASSANDRE. - Va, l'oracle maintenant ne se montrera plus à travers un voile »¹⁸⁰. Elle s'exprime désormais dans des termes plus clairs que le chœur peut interpréter. Isabel Dejardin analyse le délire prophétique de Cassandre dans le texte d'Eschyle :

« La rébellion de Cassandre face à ses futurs bourreaux, qu'elle est la seule à pouvoir identifier ainsi, apparaît comme le sursaut d'une énergie vitale, une révolte contre la mort. Car descendre du char, c'est marcher au tombeau, dans le drame de la princesse troyenne. De toutes les captives antiques, elle est la seule que sa situation condamne à une mort certaine : elle est également la seule à manifester ce déchaînement furieux qui l'apparente dans les textes à une bacchante »¹⁸¹

Ainsi, dès sa première prise de parole, c'est l'effet scénique de son agitation qui domine et l'apparente à une disciple de Dionysos. Cet emportement est repris chez Euripide lorsqu'elle entre en scène, un flambeau à la main. Nous avons vu la manière dont elle était annoncée par sa mère. La confusion et l'agitation de son corps sont traduites à nouveau par les propos d'Hécube : « Donne-moi cette torche, tu la tiens de travers, / dans ton élan furieux »¹⁸². Dans son adaptation, Sartre ne retient que ces propos de la tirade de la reine qui est pourtant plus longue : « Donne-moi ce flambeau, mon enfant. / Tu ne le tiens pas

179 Eschyle, *Agamemnon*, *op. cit.*, v.1073-1079 p.294-295.

180 *Ibid.*, p.299.

181 I. Dejardin, *Captives en tragédie*, *op. cit.*, p.236.

182 Euripide, *Les Troyennes*, *op. cit.*, v.348-349, p.725.

bien droit »¹⁸³. C'est donc surtout son attitude emportée et son délire prophétique qui l'apparentent à une ménade. Chez Christa Wolf, Cassandre décrit *a posteriori* de manière lucide ses crises de folie, quand elle est inspirée par le souffle divin d'Apollon. Or, elle se présente plutôt comme une bacchante délirante. Elle raconte qu'elle consent à sa folie pour descendre en elle-même et elle apparaît alors comme une bête sauvage :

« Je hurlais. Je me vautrais dans ma saleté. Me griffais le visage, ne laissais personne m'approcher. J'avais la force de trois hommes [...]. Je grimpais aux murs froids de ma chambre, qu'on avait vidée, à l'exception d'un lit fait de menues branches. Les fois où je m'alimentais, je mangeais avec les doigts, comme une bête. Mes cheveux étaient un écheveau crasseux »¹⁸⁴

En délire, elle compare sa force à celle de trois hommes. Elle s'attribue elle-même des caractéristiques qui la virilisent. Sous ces traits masculins et sauvages, elle se présente comme un autre membre du cortège dionysiaque : le satyre. Elle apparaît comme une bête hybride entre l'humain et l'animal, identique à la créature mythologique mi-homme, mi-bouc. Le seul élément qui pourrait la ramener à une forme de civilisation et d'humanité est son lit, mais il est fait de branchages, comme celui d'une bête. Après cet épisode qui la rapproche du satyre dionysiaque, elle s'inscrit au sein d'une communauté féminine, qu'elle apparente à un cortège de ménades en proie à un délire rituel. Après la mort de Penthésilée, leur souffrance les mène à une forme de folie que Cassandre rejoint, emportée par le rythme de leur danse et de leur chant :

« Des Amazones, des Troyennes, rien que des femmes. Un cortège se dirigeant vers un lieu qui n'existe pas : vers la folie. [...] Elles avaient quelque chose

183 J-P. Sartre, *Les Troyennes*, *op. cit.*, p.1068.

184 C. Wolf, *Cassandre, les prémisses et le récit*, *op. cit.*, p.325.

d'aussi inhumain que le cadavre qu'elles accompagnaient. [...] Je dus entonner pour elle la lamentation funèbre. Ce que je dis, d'une voix basse, cassée. Les femmes, en cercle, reprirent la mélodie d'une voix criarde. Commencèrent à se bercer. Élevèrent la voix, se mirent à trembler. L'une d'elle rejeta sa tête. Les autres l'imitèrent. Leurs corps se recroquevillèrent avec des spasmes. L'une pénétra dans le cercle, piétinant, se contorsionnant et faisant tournoyer ses bras. Les cris stridents devinrent assourdissants. La femme qui se trouvait à l'intérieur du cercle ne se contrôlait plus. De la mousse apparut à sa bouche démesurément ouverte. Deux, trois, quatre autres femmes, ne dominant plus leurs membres, avaient atteint ce point où se confondent paroxysme de la souffrance et paroxysme du plaisir. Je sentais le rythme me gagner, la danse naître en moi. Une violente tentation, puisqu'on ne pouvait plus rien, d'abandonner tout et moi-même sortir du temps. Mes pieds surtout voulaient sortir du temps, voilà ce que signifiait le rythme, et j'étais sur le point de m'abandonner totalement à lui. Que la sauvagerie retombe sur nous. Que nous engloutisse l'indistinct, l'informe, le gouffre primitif. Danse, Cassandre, remue-toi ! Oui, je viens. Tout en moi me poussait irrésistiblement vers elles »¹⁸⁵

Cassandre s'inscrit dans ce groupe de femmes emportées par leur douleur dans une danse dionysiaque. Par les cris stridents et leur danse frénétique, l'audition et la vue sont sollicités pour emporter les spectateurs dans ce cortège. La voix et les gestes apparentent leur souffrance à une représentation dramatique, tous ceux qui y sont confrontés ne peuvent y résister. De même, tous ceux qui croisent le chemin du cortège de ménades sont emportés par l'envie de les rejoindre dans leur délire. Les femmes du groupe ne peuvent pas résister à ce rythme qui les entraîne vers une forme de primitivité réconfortante qui leur permet de sortir du temps. Cassandre sort de son délire lorsqu'elle aperçoit le prêtre grec Panthoos. Comme les ménades, le groupe de femmes ne supporte pas la présence de cet homme et le pourchasse jusqu'à le tuer :

« Mais ce fut l'instant où apparut le malheureux Panthoos. Va-t'en, criai-je, et au même instant une Troyenne cria : Un Grec ! Le rythme retomba d'un seul coup. Dans mon esprit terriblement lucide se bousculaient des plans pour le sauver [...] C'est maintenant, Apollon, qu'il ne faut pas abandonner ta prêtresse, afin

185 *Ibid.*, p.410-411.

que ton prêtre s'en tire. Je levais les bras, fermai les yeux et criai, du plus fort que je pus : Apollon ! Apollon !

Panthoos avait déjà commencé à prendre la fuite. [...] Pendant quelques secondes régna un silence de mort. Puis ce cri, ce cri de désespoir et de meurtre. [...] J'entendis. Les pas des poursuivantes. Leur martèlement. Leur arrêt. Le glapissement [...]. Un crâne craque. Et le silence »¹⁸⁶

Ainsi, Cassandre redevient extérieure au groupe et n'appartient plus au culte de Dionysos, rejetant cette violence. Elle préfère alors s'en remettre à Apollon et le supplie de sauver Panthoos, lui aussi au service du dieu. Cet épisode rappelle un moment marquant de l'histoire liée au culte de Dionysos. Venant d'Asie où il enseignait la culture du vin et où les peuples se convertissaient à son culte, il tente de répandre le même savoir en Grèce, notamment en Thrace où il est chassé et à Thèbes. Les Grecs, férus d'ordre et de raison, redoutent le cortège dionysiaque qui fait sombrer dans la démence et la lubricité, toutes les femmes qui croisent ce groupe délirant. Penthée, roi de Thèbes, refuse le culte du dieu revenant d'Asie. Humilié, Dionysos réunit son cortège de ménades qui entraîne avec lui toutes les femmes de Thèbes. Penthée, désireux d'admirer ce spectacle de « l'autre scène »¹⁸⁷ se laisse tenter d'espionner cette scène de délire. Les femmes, aveuglées par leur folie destructrice, mettent leur roi en pièces. Agavé, sa propre mère, lui coupe la tête. Dans ses *Bacchantes*, Euripide aborde cet épisode du culte du dieu. On remarque la similitude entre le nom du prêtre grec Panthoos et du Thébain Penthée. Jean-Pierre Vernant désigne Dionysos comme « la figure de l'autre »¹⁸⁸ à laquelle s'oppose le souverain. Il donne ainsi

186 *Ibid.*, p.411-412.

187 UNGER, Catherine, entretien télévisé avec Jean-Pierre Vernant pour l'émission *Les Grands entretiens* du 25 mars 2002, consulté sur <http://www.fabriquedesens.net/Dionysos-par-Jean-Pierre-Vernant>.

une morale à cette mort. Le roi représente le repliement identitaire qui ne se fie qu'à la raison et se refuse à la foi.

Comme Dionysos, Cassandre, porteuse de savoir, est marginalisée et repoussée pour sa démence. Le culte finit par s'implanter dans le monde grec par le théâtre et notamment lorsqu'on lui consacre des dionysies. Au départ, le théâtre était un hymne chanté en l'honneur du dieu à la fin de ces fêtes : le dithyrambe. Les poèmes prennent la forme de pièces consacrées au dieu. Les acteurs se travestissent et portent des masques, comme le dieu aime le faire. Cassandre, héroïne tragique, porte en elle l'héritage de cette tradition théâtrale liée à Dionysos.

2.3 Entre don surhumain et faiblesse humaine

Habitée par le souffle divin de l'inspiration, la prophétesse est transcendée par quelque chose de plus grand qu'elle. Elle est tiraillée entre deux plans de compréhension du monde. La Cassandre rationnelle est rattachée à un plan purement humain, elle comprend l'avenir par son analyse de la situation présente. Mais elle se confronte également à une dimension spirituelle lorsqu'elle entre en transe et qu'elle accède à une vision métaphysique du monde. Cette situation apparaît particulièrement chez Jean Laude. Cassandre voit au-delà de sa condition humaine : « mon regard me porte au-delà de moi-

188 *Ibid.*, « Dionysos c'est la figure de l'autre Cela veut dire que dans un monde grec où les divinités elles-mêmes s'insèrent dans un certain ordre, lui n'incarne pas le désordre comme les bêtes monstrueuses dont nous avons parlé, il incarne toujours l'ailleurs. C'est un dieu que l'on ne peut pas localiser, il n'est nulle part. Il est né à Thèbes, nous le verrons, mais c'est un dieu en même temps de l'errance. C'est un dieu vagabond. Il arrive dans les villes comme une maladie, une épidémie. Détiène dit que le Dionysos est un dieu épidémique. Cela veut dire quoi ? Cela veut dire que quand il arrive dans une région, dans une cité, comme une maladie qui se répand, les femmes vont être prises d'un délire dionysiaque. L'idéal grec, c'est la *sophrotuné*, le bon sens, le contrôle de soi, la raison, le juste-milieu ».

même »¹⁸⁹. Dans son article, « Marginalité et poésie : les discordances irréductibles de la voix(e) de Cassandre chez Jean Laude » Véronique Léonard-Roques explique que, en transe, Cassandre est dépossédée et hors d'elle-même, écartelée entre deux espaces opposés : « au-delà et en-deçà »¹⁹⁰. Ainsi, Cassandre ne se situe plus sur un plan linéaire, une dimension plus haute apparaît au sein de son être. Elle subit cette tension entre un espace terrestre et un lieu spirituel élevé. Écartelée entre ces différents plans, les limites de sa personne se déchirent et se restituent sur la page, morcelées. Elle a accès à un au-delà de l'humain mais elle est transcendée par sa condition mortelle. Sémélé, la mère de Dionysos, en fera l'expérience, aucun mortel ne peut se confronter à la vision de la divinité dans toute sa splendeur sans être foudroyé par la vue de quelque chose d'aussi grand. En proie à une dimension trop grande pour elle, Cassandre entre en transe mais reste victime de sa finitude mortelle. Dans le même article, Véronique Léonard-Roques écrit :

« Cette position de médiatrice entre la sphère humaine et la sphère transcendante permet au personnage d'avoir accès à un savoir extra-ordinaire, exceptionnel. Mais les plaintes et les gémissements soutenus par la dislocation fréquente des vers, par le jeu anaphorique ou plus largement par les procédés de ressassement expriment la violence, la douleur ressenties par la locutrice dans ces moments où l'inspiration prophétique qui lui est imposée la dépossède d'elle-même. Touchant à la divinité mais appartenant à l'humanité, la figure est travaillée par une instabilité, une réversibilité qui se manifeste également dans sa tension entre humanité et animalité »¹⁹¹

189 J. Laude, *Le Dict de Cassandre*, *op. cit.*, p.62.

190 V. Léonard-Roques, « Marginalité et poésie : les discordances irréductibles de la voix(e) de Cassandre chez Jean Laude », *op. cit.*, p.137.

191 *Ibid.*, p.138.

Cassandre explore les limites de l'humanité, elle est considérée comme « infra-humaine »¹⁹², comparée à une bête, sacrifiée sur le billot. Mais elle touche également à un au-delà. Elle est en tension entre ces deux pôles mais elle n'est jamais perçue comme purement humaine. Elle sort d'elle-même pour avoir accès à cette vision autre, mais elle reste prisonnière de sa condition de mortelle.

Écartelée par cette opposition, elle est en dehors de sa personne mais doit cheminer en elle-même. En plus de sa condition de captive et de déportée, elle subit un exil intérieur, prisonnière de ses propres visions. Cet exil s'exprime particulièrement chez Jean Laude. Dans *Le Dict de Cassandre*, il l'éloigne de sa condition humaine et par là même de ses concitoyens : « Exilée en moi-même, et loin de vous, si proches »¹⁹³. Le cheminement qui s'opère en elle la mène vers la mort. En effet, depuis Homère elle voit plus loin que ses concitoyens, mais sa vision porte sur un horizon sombre puisqu'elle voit la mort. Le processus de création du texte correspond à ce parcours intérieur qui la mène vers la mort :

« en moi, je frayerai la route
inachevable de la mort¹⁹⁴
[...]
Je me dirai, moi, me dirai
avançant dans mon corps, entre des mots
vides soudain, et sans substance »¹⁹⁵

192 *Ibid.*, p.138.

193 J. Laude, *Le Dict de Cassandre*, *op. cit.*, p.64.

194 *Ibid.*, p.23.

195 *Ibid.*, p.26.

Les mots du texte se substituent à son corps mais ils sont vides de sens. La création poétique implique une lutte intérieure pour donner une substance au texte. Chez Christa Wolf, lorsqu'elle entre en transe, elle dit fabriquer elle-même la folie¹⁹⁶. Son don surhumain donne lieu chez elle à un affrontement au sein de sa propre personne :

« Mon cœur cognait avec une folle rapidité, comme cognent les cœurs des lutteurs après l'affrontement. Et c'était une lutte qui se déroulait en moi, je m'en rendais bien compte. Deux adversaires à la vie à la mort avaient choisi le paysage mort de mon âme pour s'y affronter »¹⁹⁷

Elle est à nouveau en tension en elle-même, entre la mort et la vie. Ce cheminement vers la mort est différent dans la pièce de Sartre. En effet, elle se présente comme une Érinye et porte la mort en elle : « Je suis la mort »¹⁹⁸. La trajectoire qui mène les personnages vers le trépas s'inverse. Investie d'une nouvelle fonction de fossoyeuse, elle emporte les Atrides avec elle. En tête du cortège de la famille maudite vers les Enfers, elle s'attribue le pouvoir divin d'ôter la vie, même si elle reste en proie à sa condition de mortelle. Consciente d'être l'instrument de la vengeance des dieux, elle accepte volontiers cette posture même si elle paiera le même tribut. La communication avec le divin lui permet de voir plus loin que la condition humaine ne le permet. Clairvoyante, elle a accès à un autre mode de compréhension du monde, métaphysique. Figure de la parole, consciente de l'importance de dire pour témoigner, elle s'exprime aussi pour dire sa souffrance, tiraillée entre deux pôles opposés, supra et « infra-humain ». Son chant lyrique est porteur

196 C. Wolf, *Cassandre, les prémisses et le récit*, op. cit., p.324.

197 *Ibid.*, p.324.

198 J-P. Sartre, *Les Troyennes*, op. cit., p.1074.

d'une parole prophétique. Médiatrice entre l'humain et le divin, elle trouve son inspiration dans les oracles qui s'imposent à elle. Elle est choisie par le dieu à la lyre pour livrer une parole poétique autre.

3 Inspiration poétique : figure de la divination et parole prophétique

3.1 Parole prophétique inspirée ambiguë

La première source d'inspiration de Cassandre est le souffle divin d'Apollon qui s'impose à elle par des visions malheureuses. Selon les Anciens, l'inspiration poétique a la même origine, elle viendrait des dieux. Ceux-ci choisiraient leur poète. Les paroles prophétiques de la Priamide sont ambiguës et ses concitoyens ne les comprennent pas. En effet, elle est l'interprète des oracles obliques de Loxias. Ses prophéties suggèrent une réalité autre dans laquelle ses auditeurs ne souhaitent pas s'inscrire. Selon Justine Desmeules, cette parole ambiguë fait signe vers la vérité :

« La parole oraculaire suggère qu'autre chose existe sans donner de précision sur ce que cela pourrait être. Elle ne dit rien d'autre que de montrer l'existence d'une signification dans un monde parallèle, elle a valeur de signe pour le destin et pour la vérité, pour ces deux concepts entrelacés et indissociables »¹⁹⁹

La vérité se déroberait ainsi à ceux qui ne voient que le réel qui s'offre à leurs yeux. Cassandre offre, par le biais d'une parole ambiguë qu'il est nécessaire de déchiffrer, un accès à un plan sacré qui dépasse l'humain. Elle est à la fois en proie à une transe irrationnelle inspirée et ouvrière de son langage. Elle condense l'opposition que Jean-Michel Maulpoix fait figurer dans son essai *Du Lyrisme* :

¹⁹⁹ J. Desmeules, « *Je* » *dis la vérité ; Parole de Cassandre !*, *op. cit.*, p.103.

« L'inspiration est le lieu d'un débat, d'une dispute très ancienne entre deux figures opposées du poète : l'inspiré et l'artisan. [...] *L'inspiré* se rencontre en des discours qui privilégient les états de dépossession et de voyance, et qui proportionnent la puissance de l'œuvre à la qualité même de l'abandon à l'irrationnel ou à l'inconscient. *L'artisan* est par excellence le classique : un ouvrier du langage, remettant cent fois sur le métier son ouvrage »²⁰⁰

Son inspiration viendrait en premier lieu d'une dimension qui la dépasse, qui est au-delà d'elle-même. Cependant, chez les auteurs du XX^e siècle, elle se réapproprie son savoir. Sa connaissance vient de sa fonction de prophétesse ainsi que d'un travail qu'elle a effectué sur elle-même. Elle acquiert son don de divination en apprenant à supporter la douleur intrinsèque à ses visions. Ainsi, la création de la parole repose sur un labeur artisanal qui suppose de mettre le langage à l'épreuve. Christa Wolf évacue partiellement le rôle du sacré dans la divination : « Le ton de la prédiction a disparu. Et c'est heureux »²⁰¹.
Cassandre remet en cause le rôle du divin dans ses prédictions et dans la vie humaine. Lorsqu'elle rejoint la communauté de femmes en marge de Troie, au pied du mont Ida, elle questionne l'intérêt que ces femmes portent à des pierres. Arisbé, une ancienne compagne de Priam, lui explique :

« Killa [...] a besoin de donner un nom à la pierre. La plupart ont besoin de ça. [...] Cela se conçoit. Peu à peu ils finiront peut-être, à leur insu, par prendre les noms pour des symboles. [...] - Mais que représentent les images ? - On peut se poser la question. Peut-être ce que nous n'osons pas reconnaître en nous-mêmes. [...] - Tu veux dire [...] que l'être humain ne peut pas se voir lui-même. - C'est ainsi. Il ne le supporte pas. Il a besoin d'une image autre que la sienne »²⁰²

200 J-M. Maulpoix, *Du Lyrisme*, op. cit., p.121-122.

201 C. Wolf, *Cassandre, les prémisses et le récit*, op. cit., p.246.

202 *Ibid.*, p.414-415.

Ainsi, Arisbé révèle à Cassandre que les hommes se soustraient à leur propre image en attribuant une symbolique divine aux éléments du quotidien qui les entourent. Lorsque la prophétesse tente d'imposer ce degré de réalité aux Troyens, les confrontant à une nouvelle vérité ambiguë et à une nouvelle image du divin, elle est placée en marge. En effet, elle révèle une image plus sombre du sacré que les hommes veulent bien se construire. Lorsqu'elle indique leur sort à ses concitoyens, elle est enfermée. Sa fonction de prophétesse lui accorde un niveau de conscience supérieur aux hommes qui ne perçoivent pas une vérité ambiguë. L'inspiration poétique élève l'homme au-dessus de lui-même. Les neuf muses que gouverne Apollon sont les filles de Zeus et de Mnémosyne. Ainsi, l'inspiration est née de l'union du divin et de la mémoire, elle est donc liée en partie à la connaissance. Les images poétiques assument une fonction mémorielle. Homère compose ses épopées à un moment où la tradition de la transmission orale prédomine encore. Cassandre, figure de la parole, partage sa connaissance à l'oral mais elle ne peut compter sur ses auditeurs pour qu'ils en assurent la mémoire en la passant à leur tour. Elle représente l'aède qui ne sera pas écouté et dont on refusera de transmettre la parole poétique. Sa voix lyrique porte sa souffrance personnelle ainsi que celle des Troyens qui refusent d'admettre une réalité douloureuse. En effet, elle porte la vérité du destin tragique humain dans sa parole²⁰³. Les hommes refusent de se soumettre à cette destinée à laquelle Cassandre essaye de les rappeler. La Priamide exprime ses sentiments intimes mais sa souffrance porte tous les malheurs à venir des Troyens. Alors que ces derniers se s'illusionnent, le rôle de Cassandre est de porter la douleur de son peuple. Dans son article

203 J. Desmeules, « *Je* » *dis la vérité ; Parole de Cassandre !*, *op. cit.*, « la parole oraculaire formule un destin irrévocable, cette parole est donc tragique », p.102.

« L'épreuve de la douleur. Cassandre chez Eschyle et Christa Wolf » Ute Heidmann
 Vischer explique pourquoi les vieillards mycéniens du chœur ne comprennent pas la prophétesse dans la pièce d'Eschyle:

« il faut être dément pour oser regarder sa propre mort en face et prendre sur soi l'insupportable douleur qui en résulte. Un tel comportement ne peut pas être de l'ordre du normal pour eux, il doit résulter d'un dérangement d'esprit opéré par une intervention divine qui ferait de l'humain le jouet d'intentions surhumaines. C'est précisément ce regard sur eux-mêmes et sur leur maison royale que les Mycéniens essayent d'éviter par les multiples stratégies de refoulement déployées depuis le début des révélations de Cassandre. Ce refoulement semble servir d'autoprotection à ceux qui témoignent de la terrible douleur de l'étrangère qu'ils prennent en pitié »²⁰⁴

Le chœur représente en effet l'ambiguïté de la parole de Cassandre puisqu'il reconnaît sa raison mais refuse de se soumettre à la vérité qu'elle annonce :

« D'un oracle pour les mortels, sort-il jamais une nouvelle joyeuse ? C'est par des malheurs que l'art verbeux des prophètes fait entendre le vrai sens de la terreur qu'il inspire.

CASSANDRE. - Hélas ! hélas ! infortunée ! quel est mon malheureux destin ? C'est mon propre lot de douleurs que je verse à son tour au cratère de mes chants. Où donc m'as tu conduite en m'amenant ici, malheureuse ? Où sinon la mort – moi aussi ?

Accentué.

LE CHŒUR. - Tu déliras, jouet d'un dieu, pour chanter ainsi sur toi-même un chant si peu enchanteur ! »²⁰⁵

Sans la capacité de persuader, Cassandre est marginalisée, seule voyante parmi les aveugles.

204 U. Heidmann Vischer, « L'épreuve de la douleur. Cassandre chez Eschyle et Christa Wolf », *op. cit.*, p.43-44.

205 Eschyle, *Agamemnon*, *op. cit.*, v.1132-1142, p.297.

3.2 L'inspiration des dieux implique une solitude clairvoyante

Cassandra est une figure marginalisée, voyante au sein d'une société aveugle et sourde à ses prédictions. Dans le poème de Lycophron, Cassandra est nommée Alexandra. Ana Iriarte étudie cette onomastique dans son article « Le chant interdit de la clairvoyance » dans l'ouvrage *Cassandra* dirigé par Marie Goudot. Ainsi, elle révèle que *kas-* renvoie à sa beauté mais que si on considère son équivalent *alex-* cela pose problème : « on a également proposé d'en reconnaître un équivalent illyrien d'*alex-*, ce qui donnerait à *Kassandra* la signification de " celle qui écarte les hommes " »²⁰⁶. Son programme mythologique est défini par l'étymologie de son nom. Sa clairvoyance apparaît en même temps que son don de prophétesse d'Apollon, mais il est suivi immédiatement par son incapacité à persuader ses interlocuteurs. Marcel Detienne explique que le pouvoir de persuasion de la parole ne repose pas uniquement sur la véracité des propos énoncés mais également sur la séduction de la parole :

«Qu'est-ce donc que le pouvoir de la " persuasion " ? Dans la pensée mythique, *Peithô* est une divinité toute puissante [...]. *Peithô* répond dans le panthéon grec au pouvoir de la parole sur autrui ; elle traduit sur le plan mythique, le charme de la voix, la séduction de la parole, la magie des mots »²⁰⁷

Cassandra est dépourvue du pouvoir de persuasion car sa parole annonce de mauvaises nouvelles et ne peut pas charmer ses auditeurs. Detienne exprime que la parole

²⁰⁶ IRIARTE, Ana, « Le chant interdit de la clairvoyance », in GOUDOT, Marie (dir.), *Cassandra*, Paris, Éditions Autrement, coll. « Figures mythiques », 1999, p.50.

²⁰⁷ DETIENNE, Marcel, *Les Maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Préface de Pierre Vidal-Naquet, Paris, Librairie François Maspero, 1981, p.63.

de Cassandre est vouée à rester vaine. Comme il est impossible pour ses concitoyens de reconnaître qu'elle annonce la vérité, ils la placent en marge de la réalité :

« elle a été privée par Apollon du pouvoir de persuader : sa parole n'exerce aucune puissance sur autrui. Le défaut est si grave que, même si sa parole est efficace, Cassandre semble ne pouvoir dire que des paroles " vaines " (ακραντα) ou encore " non fiables " [...]. Incapable de persuader, l'*Alétheia* de Cassandre est pour ainsi dire condamnée à la " non-réalité " ; son *Alétheia* de prophétesse est menacé en ses fondements »²⁰⁸

L'impuissance de son langage l'isole de la société et semble une condition nécessaire à sa clairvoyance. C'est également en étant en marge qu'elle peut avoir du recul sur la situation. Elle apparaît comme les poètes romantiques qui s'isolent du monde pour le mettre à distance et réfléchir à la condition humaine. Apollon la choisit pour en faire une figure autre et pour qu'elle puisse ainsi parler d'une voix véridique, non soumise au filtre de la séduction de la parole. « Cassandre est une *aléthomantis* »²⁰⁹ écrit Detienne, désignée par Eschyle comme une « trop véridique prophétesse »²¹⁰, elle sait que ses propos seront avérés par la suite des événements. Elle parle simplement, pour dire vrai, et tient son savoir de son inspiration divine. Ses paroles sont véridiques car attestées par les dieux mais ses propos et son savoir mantique²¹¹, porteurs de sa clairvoyance, seront reconnus trop tard par les témoins de sa parole. C'est ce que confirmera Poséidon dans sa péroration finale dans

208 *Ibid.*, p.62.

209 *Ibid.*, p.33.

210 Eschyle, *Agamemnon*, *op. cit.*, v.1240, p.301.

211 M. Detienne, *Les Maîtres de la Grèce archaïque ; op. cit.*, « Le domaine de la mantique est un plan de pensée qui fait une place majeure à l'*Alétheia*. Savoir et paroles mantiques s'affirment dans une certaine conception de la " Vérité " », p.32.

Les Troyennes de Jean-Paul Sartre. En effet, Cassandre n'est présente que dans une scène mais ses propos sont validés dans la dernière scène. Face à l'aveuglement des Troyennes qui la considèrent comme folle, son savoir est attesté par la parole indiscutable et intransigeante du dieu.

Chez Christa Wolf, elle se désigne comme une voyante²¹². Elle présente cette fonction comme un métier qu'elle choisit et qui implique d'accepter l'aveuglement pendant un temps :

« La fonction de prophétesse m'attirait comme le salut que promet la terre au naufragé. Je ne voulais pas du monde tel qu'il était mais servir avec dévouement les dieux qui le dominaient : il y avait une contradiction dans mon désir. Je m'accordai un délai avant d'en prendre conscience, je me suis toujours accordé ces périodes de cécité partielle. Devenir voyante d'un seul coup, cela m'eût détruite »²¹³

Elle est consciente que cette fonction implique de souffrir mais cela lui semble nécessaire pour agir pour un monde qu'elle juge plus juste. L'accès au métier de prophétesse implique qu'elle libère la voix étrangère en elle et qu'elle se la réapproprie.

« je sais que ce n'était pas un hasard si cette voix étrangère, qui souvent déjà m'était restée dans la gorge, sortait de moi, pour la première fois, en sa présence. Je la libérai volontairement afin qu'elle ne me déchirât point ; ce qui survint alors que je ne la contrôlai pas »²¹⁴

212 C. Wolf, *Cassandre, les prémisses et le récit*, op. cit., « moi, la voyante » p.337, « à qui d'autre qu'à moi, sa sœur, la voyante, a-t-elle donc confié son secret ? » p.377.

213 *Ibid.*, p.295.

214 *Ibid.*, p.294.

Alors que la clairvoyance était perçue comme un fardeau, Cassandre prend conscience de l'importance de son rôle et l'accepte, malgré la souffrance et la marginalité que cela implique. La souffrance, condition d'expression de son chant de thrène, n'est plus due à ses visions et à la voix qui s'exprime à travers elle mais à sa situation de femme captive et déportée. Avant la chute de Troie, elle vit déjà un exil intérieur. La clairvoyance implique en effet qu'elle ait conscience de tous les malheurs à venir et de l'omniprésence de la mort, caractéristique qui hante le lyrisme. La clairvoyance implique donc également de voir trop.

Dans le poème « Cassandre » du Romantique allemand Friedrich von Schiller, l'aspect lyrique prédomine. Dans cette ballade, Cassandre exprime un chant de thrène alors que Troie entière est bercée par des « hymnes d'allégresse »²¹⁵. Elle est encore marginale car elle est seule à ne pas se bercer dans une illusion joyeuse. En effet, elle est seule à voir au sein de cette ville aveugle. Le verbe « voir » est omniprésent dans le texte, elle se présente elle-même comme clairvoyante. Ce don malheureux qu'elle impute à Apollon l'oppose à la ville qui s'illusionne en voyant la joie :

« Pourquoi m'as-tu jetée,
avec mon esprit clairvoyant,
dans la ville des éternels aveugles,
pour y proclamer ton oracle ?
Pourquoi m'as-tu donné de voir
ce que pourtant je ne puis empêcher ? »²¹⁶

215 F. Schiller, « Cassandre », *op. cit.*, v.3, p.143.

216 *Ibid.*, p.145.

Elle oppose alors de manière manichéenne l'ignorance et le savoir en associant paradoxalement l'ignorance à la vie et le savoir à la mort. Le savoir découle de sa clairvoyance qui lui impose des visions funestes. Au contraire, l'ignorance dans laquelle se trouvent ses concitoyens est porteuse de joie. Elle-même aimerait se soustraire à ses visions et à ses paroles, elle refuse ce savoir qui s'impose à elle. Confrontée à ses visions, elle est obligée de voir le désastre et tente de le partager avec ses concitoyens. En effet, mieux vaut se bercer dans cette illusion car Cassandra sait que le savoir funeste, qu'elle tente de leur imposer, est vain :

« 8. Est-il bon de lever le voile
 quand la catastrophe est imminente ?
 L'illusion seule est la vie,
 la connaissance est la mort.
 Oh ! enlève de mes yeux cette funeste clarté,
 écarte cette vision sanglante !
 C'est une chose terrible que d'être
 le vase mortel de ta vérité !
 9. Rends moi mon aveuglement,
 mon heureuse ignorance ! »²¹⁷

Son douloureux savoir est la condition de l'expression souffrante de ses sentiments personnels. Le lyrisme découle de la vanité de son savoir. Dans *Le Dict de Cassandra*, elle questionne sa vision : « est-ce voir que voir un texte qui s'écrit, / des mots qui trament dans le corps / ce qui jamais ne sera lu ? »²¹⁸. Alors que sa clairvoyance ne lui donnait accès

217 *Ibid.*, v.57-66, p.147.

218 J. Laude, *Le Dict de Cassandra*, *op. cit.*, p.17.

auparavant qu'à l'image de la mort, elle voit désormais un autre avenir porté par le texte. Cependant sa clairvoyance reste vaine : « Se lira ce que je vois, / mais / ne se voit pas ce que je vois. / A force de porter les yeux là où, / incandescents, / ciel et mer confondus / gardent jalousement à l'abri du regard ce qui doit advenir, / je ne vois pas ce qui se voit »²¹⁹. Sa clairvoyance la prive de voir ce que tous voient. Elle voit autre chose et cette vision s'impose à elle, la plaçant à nouveau en marge :

« Je ne vois pas, je ne lis pas
ce que chacun peut voir, ce que chacun peut lire.
Ce que je vois (l'ombre des mots) me hâte,
me presse de le dire et tel que je le vois,
tel que nul d'entre vous ne le voit »²²⁰

Sa clairvoyance l'isole et la fait sortir d'elle-même, car elle parle d'une voix qui s'exprime au-delà de sa parole. Sa transe prophétique apparaît dans le texte par le ressassement incessant de certains verbes qui semblent la hanter. « Dire » et « voir » sont évoqués de manière lancinante. Ils sont la condition de l'expression de son chant lyrique. Visionnaire, Cassandre voit au-delà de ce qu'elle peut concevoir puisque cela touche au divin. Cela la place dans une situation intermédiaire en tension entre le divin et l'humain. Cassandre voit un au-delà qui ne s'est pas encore révélé à l'homme. Sa clairvoyance la rapproche d'une posture proche de Rimbaud qui se considère comme un « poète voyant » :

219 *Ibid.*, p.18.

220 *Ibid.*, p.28.

« je veux être poète, et je travaille à me rendre *voyant* : vous ne comprenez pas du tout, et je ne saurais presque vous expliquer. Il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de *tous les sens*. Les souffrances sont énormes mais il faut être fort, être né poète, et je me suis reconnu poète»²²¹

Dans son étude sur *Le Dict de Cassandre*, Véronique Léonard-Roques analyse cette posture allégorique de l'inspiration qu'elle incarne pour le poète :

« À travers la transe de cette Cassandre en situation de tisseuse, d'ordonnatrice des mots, du rythme et des signes du poème en construction, Jean Laude peut aussi convoquer la figure héroïsée, mythologisée du Poète-voyant que privilégient l'esthétique et l'imaginaire du romantisme et du surnaturalisme. L'héroïne éponyme rappelle ici la figure du *vates*, du Poète-mage hugolien qui accède à la « clarté d'un autre monde, cette clarté réservée aux 'clair-voyants' », qui révèle l'inconnu et annonce l'avenir. Proche du « suprême Savant » qu'est le Poète-voyant de Rimbaud, elle dépasse les apparences sensibles et les frontières dans une abolition de la conscience temporelle »²²²

Sa fonction de prophétesse fait d'elle un modèle littéraire pour les poètes romantiques, avec qui elle semble partager une souffrance marginale. Justine Desmeules dans sa thèse « *Je* » *dis la vérité ; Parole de Cassandre !* fait de sa douleur intérieure un modèle pour les auteurs :

« Cassandre devient une représentante des romantiques allemands, portant les valeurs de cette époque : conscience de soi, volonté de se construire comme individu, conflit émotionnel, sentiment de solitude, mélancolie, révolte et soumission du devoir. Le trait du fardeau prophétique module l'ensemble de la conception de l'intériorité de Cassandre dans sa tradition littéraire. Cette narration de Cassandre a pour effet de la rendre attractive au XX^{ème} siècle, qu'elle soit présentée par les mots d'Eschyle dans les traductions ou par nos auteurs modernes »²²³

221 RIMBAUD, Arthur, *Correspondance*, présentation et notes de Jean-Jacques Lefrère, Paris, Fayard, 2007, lettre à Georges Izambard le 13 mai 1871, p.63. Plus loin

222 V. Léonard-Roques, « Marginalité et poésie : les discordances irréductibles de la voix(e) de Cassandre chez Jean Laude », *op. cit.*, p.148-149.

223 J. Desmeules, « *Je* » *dis la vérité ; Parole de Cassandre !*, *op. cit.*, p.73-74.

Par son fardeau, Cassandre porte la voix des auteurs romantiques mais également des écrivains du XX^e siècle, forcés de constater la vanité de la raison face aux massacres suscités par les guerres.

3.3 Cassandre, porteuse d'une voix poétique étrangère à elle-même

Cassandre se présente comme un double du poète, marginale et souffrant de cette situation. Elle représente la condition de l'écrivain et de sa parole poétique. Chez Laude, elle se représente dans une temporalité confuse. Dans le présent dans lequel elle nous parle, elle semble déjà témoigner depuis le futur et depuis sa mort. Elle décrit son corps déjà pourrissant. Ainsi, le texte qu'elle livre est un témoignage posthume, et la création littéraire devient le nouveau lieu de son corps qui se disloque. Comme sur une pierre tombale, elle inscrit dans ce texte qui elle fut, pour que son témoignage perdure au-delà de sa mort. Comme Hugo qui compose « [sa] grande pyramide »²²⁴, Cassandre construit un monument funéraire à sa mémoire. Elle s'offre une sépulture que les autres personnages ne lui accorderont pas. Le texte est un tombeau dans lequel chaque poème est une pierre qui construit son édifice. Elle recrée un lieu pour le repos de son corps : « corps qui n'a pas de corps, / corps qui n'a pas de lieu, / mais le dirai / comme naissance de tout lieu »²²⁵. Le monologue lyrique qu'elle livre donne naissance à un nouveau monde²²⁶. Consciente de la vanité de sa parole, elle sait également que ses paroles construisent le poème qui est livré au lecteur. Elle le mentionne à plusieurs reprises : « La langue que je parle est une langue

224 HUGO, Victor, HETZEL, Pierre-Jules, *Correspondance II, janvier 1854 – avril 1857*, présentation et notes de Sheila Gaudon, Paris, Klincksieck, 2004, Hugo écrit à Hetzel le 31 mai 1855 : « les *Contemplations* seront ma grande Pyramide », p.130.

225 J. Laude, *Le Dict de Cassandre, op. cit.*, p.12.

étrange / qui me parcourt et ne m'appartient pas, / mais je l'ordonne et la soumet / selon l'impérieux rituel du poème »²²⁷. Ainsi, alors qu'elle se présentait dépossédée de sa parole au début de son monologue, elle se réapproprie le pouvoir de son langage. Métaphore topique de la création littéraire, alimentée par l'étymologie du mot « texte », du latin *textus* : tissu²²⁸, Cassandre tisse un texte pour le lecteur : « je tisse un nouveau texte / qui est texte d'éveil »²²⁹. La parole fertile qu'elle livre depuis la mort est porteuse d'espoir parce que ses mots ont désormais la capacité de créer un renouveau. Poète de la génération contemporaine, Jean Laude écrit sous un ciel sans dieu, ainsi le texte qu'il attribue à Cassandre est porteur d'un nouvel espoir religieux. L'inspiration ne peut plus être conçue comme un souffle divin, désormais, les mots assument seuls cette récente fertilité du texte. L'auteur s'efface derrière les propos de la Priamide qui semble assumer seule cette nouvelle prophétie.

La configuration théâtrale n'admet pas qu'un seul narrateur puisse encadrer les propos de la pièce. Dans *Les Troyennes*, Sartre s'incarne en partie dans le personnage de Cassandre. En effet, il place ses arguments pacifiques dans la bouche de la protagoniste.

Alors que les autres Troyennes pleurent le sort de leurs défunts, la joyeuse épouse

226 L'action de parler, évoquée comme la naissance de tout lieu, rappelle l'ouverture de l'évangile selon saint Jean : « Au commencement était le Verbe, et le Verbe était auprès de Dieu, et le Verbe était Dieu. Il était au commencement auprès de Dieu. Par lui tout a paru, et sans lui rien n'a paru de ce qui est paru. En lui était la vie, et la vie était la lumière des hommes ». (*Nouveau Testament*, Jn 1,1 – 1,4, traduction établie par Émile Osty et Joseph Trinquet, Paris, Seuil, 1973, p.2257).

227 J. Laude, *Le Dict de Cassandre*, op. cit., p.56.

228 A. Rey, *Dictionnaire Historique de la langue française*, op. cit., « TEXTE n.m est emprunté (v.1155), après une altération en *tiste* (v.1112), au latin *textus*, proprement " tissu, enlacement ", spécialement " enchaînement d'un récit " [...]. *Textus* s'est ensuite spécialisé dans l'exégèse pour désigner le libellé authentique de la parole divine et, au IX^es. a désigné matériellement l'Évangile », p.2293.

229 J. Laude, *Le Dict de Cassandre*, op. cit., p.60.

d'Agamemnon livre un discours politique lorsqu'elle s'adresse à Talthibios. Elle renie les valeurs attribuées à la guerre et démontre la bêtise de livrer une guerre pour quelque chose qui les dépasse. Les Grecs meurent pour récupérer une femme alors que les Troyens meurent pour défendre leur ville :

« les conquérants,
ceux qui font une sale guerre et qui en meurent,
leur mort est plus bête encore que leur vie »²³⁰

Cette adresse au héraut grec est un ajout de Sartre. L'expression « sale guerre » condense toute la pensée du dramaturge à propos des guerres de décolonisation. Dans son entretien avec Bernard Pingaud, il l'emploie pour généraliser son propos à toutes les guerres : « Si l'expression de " sale guerre " prend pour nous un sens très précis, reportez-vous au texte grec : vous verrez qu'elle s'y trouve, ou à peu près »²³¹. Le lyrisme élégiaque des Troyennes porte également la voix de l'auteur qui déplore la vanité de la mort des Troyens. Le réseau de voix que tisse la pièce porte l'opinion de Sartre qui s'incarne dans les différents personnages.

Dans le récit *Cassandre*, Christa Wolf encadre les propos de la prophétesse. L'auteure l'inscrit dans le temps présent. Cela introduit un décalage temporel entre la mise à mort de Cassandre chez Eschyle et le récit qu'elle livre. L'auteure précise que du temps a passé et que les lionnes de pierre gardiennes de la cité ont été érodées :

230 J-P. Sartre, *Les Troyennes*, *op. cit.*, p.1071

231 J-P. Sartre, propos recueillis par Bernard Pingaud dans *Bref* en février 1965, in *Ibid.*, p.1050.

« C'était ici. C'est là qu'elle se tenait. Ces lionnes de pierre, sans tête à présent, l'ont regardée. Cette citadelle, jadis inexpugnable, tas de pierre maintenant, fut la dernière chose qu'elle vit. Un ennemi oublié depuis longtemps, puis les siècles, le soleil, les pluies, le vent l'ont rasée. Le ciel n'a pas changé, bloc d'un bleu profond, haut, vaste »²³²

L'emploi de l'imparfait inscrit le récit dans un passé révolu. Alors que Mycènes paraissait inébranlable, le temps a détruit la cité. Pourtant les lecteurs contemporains sont sous le même ciel, la destinée humaine reste la même :

« Tout près d'ici, les murailles cyclopéennes qui, aujourd'hui comme hier, indiquent au chemin sa direction : celle de la porte au pied de laquelle aucun sang ne jaillit. Vers les ténèbres. Vers l'abattoir. Et seule »

Cette scène d'exposition marque un écart temporel considérable entre le présent dans lequel l'auteure écrit, qui porte sa vision personnelle, et Cassandre, l'objet de l'action, évoquée à la troisième personne. L'auteure annonce dès le début de l'œuvre que c'est le récit qui se fait cheminement vers la mort. Le deuxième paragraphe est une phrase unique, lapidaire et cinglante qui annonce toute la tragédie du destin de Cassandre. « Avec ce récit je descends dans la mort »²³³. On ne sait pas qui se cache derrière le « je ». Dans le premier paragraphe, on sait que c'est l'auteure narratrice qui dit « je » car Cassandre est désignée à la troisième personne. Dans le troisième paragraphe, la première personne désigne Cassandre. Entre ces deux paragraphes, la première personne est énigmatique, on peut supposer qu'il s'agit de l'auteure qui s'incarne dans son héroïne pour livrer son propre témoignage par le biais d'une voix autre. Elle est la dépositaire d'une mémoire collective, interrogeant la parole poétique. Porteuse de la voix d'Apollon, qui exprime ses oracles à

232 C. Wolf, *Cassandre, les prémisses et le récit*, op. cit., p.243.

233 *Ibid.*, p.243

travers elle depuis Pindare, elle a pour fonction de faire entendre la voix du dieu de la poésie. Le chant de la lyre passe par sa bouche pour exprimer la souffrance personnelle de la figure qui porte le fardeau de tous les opprimés. Cassandre, porteuse d'une voix lyrique et des avertissements des poètes, est une figure de vérité. Son don de divination, à l'origine de sa souffrance tragique et lyrique, est également à l'origine de sa maîtrise du temps. Consciente du passé et du futur, elle livre le témoignage de la souffrance de tous les opprimés et de l'absurdité de la guerre.

TROISIÈME PARTIE : CASSANDRE LA VAINCUE

AU SIÈCLE DES GUERRES MONDIALES

1 Cassandre dans l'imaginaire du XX^e siècle

1.1 Le XX^e siècle, siècle guerrier de remise en doute

Le XX^e siècle est un siècle où les désastres se suivent et où l'homme ne semble pas vouloir arrêter le massacre tant il reproduit les mêmes schémas destructeurs. Dans les contextes français et allemand dont sont issus nos trois auteurs, les conflits se sont succédés et ont souvent opposé les deux pays. À la fin du XIX^e siècle, la région frontalière de l'Alsace Moselle est la source d'une guerre que la France perdra en 1871. Le début du XX^e siècle est marqué par un premier conflit international. L'assassinat de l'archiduc Franz Ferdinand le 28 juin 1914 à Sarajevo est la cause immédiate de la Première Guerre mondiale. Or, l'Europe était déjà considérée comme une poudrière prête à exploser. S'opposent alors la Triple-Alliance qui regroupe l'Autriche-Hongrie, l'empire allemand, l'empire ottoman et le royaume de Bulgarie, et la Triple-Entente qui fait entrer dans le conflit l'Empire russe, la France, le Royaume-Uni, l'Italie, le Japon, et la Roumanie entre autres. Différents traités, dont celui de Versailles en 1919, signent la fin de la guerre et la victoire de la Triple-Entente. L'Allemagne est amputée de 15 % de son territoire, contrainte de restituer à la France la Lorraine et l'Alsace, et de renoncer à son empire colonial. De même, la force militaire de l'Allemagne est grandement limitée par un effectif réduit à 100 000 hommes, un réarmement limité et la démilitarisation de plusieurs régions

entre autres. Considérée comme responsable de nombreux dommages causés en Belgique et en France, l'Allemagne doit payer des réparations à hauteur de 132 milliards de marks.

En 1933, Hitler accède au pouvoir et fait entrer l'Allemagne dans une dictature totalitaire nationale-socialiste. En l'attente d'un sauveur de l'économie allemande, le pays ruiné voit en ce nouveau chef d'État l'espoir de renaître de ses cendres. En effet, le chancelier relève l'économie du pays qui subit la crise de 1929 et se trouve dans un état d'insécurité politique. Le taux de chômage diminue mais la chasse aux opposants est grandissante. Dès 1935, suite aux trois textes de lois votés à Nuremberg et adoptés par le Reichstag à l'issue du congrès annuel du parti nazi, les Juifs sont écartés de la société allemande. En 1936, le Reich allemand prête main forte aux nationalistes espagnols contre la république espagnole et au royaume d'Italie contre l'Union soviétique. Le 1^{er} avril 1939, la victoire des nationalistes espagnols sera suivie par l'entrée en guerre du Troisième Reich dans la Seconde Guerre mondiale le 1^{er} septembre de la même année. Les pays de l'Axe : l'Allemagne, le Japon, l'Italie, la Bulgarie, la Hongrie, la Roumanie et la Yougoslavie s'opposent aux Alliés portés notamment par les États-Unis, le Royaume-Uni, l'Union soviétique, la France, la Pologne et d'autres. Après la déportation de plus de six millions de Juifs, homosexuels, communistes, tziganes et d'autres minorités, la mort de millions de civils et de militaires, l'Axe est vaincu et le Reich est dissous. Ce conflit désastreux et la découverte des camps de concentration à la fin de la guerre constituera une fracture dans la littérature. Les auteurs ne peuvent plus écrire de la même façon car toutes les idées qu'ils se faisaient de la condition humaine sont remises en question.

Dès 1946, la France s'engage dans la guerre d'Indochine qu'elle perd en 1954. L'Indochine française est dissoute. Ainsi, le Vietnam, le Laos et le Cambodge retrouvent leur indépendance. Au-delà d'une guerre de décolonisation, c'est également une guerre contre le communisme que mène la France. Dans le contexte de Guerre froide qui ébranle le monde entier, ce conflit sert aussi aux pays membres de l'OTAN à conserver des forces près des pays du pacte de Varsovie. L'année suivante, les États-Unis s'engagent dans ce qui sera considéré comme une guerre impérialiste contre les forces vietnamiennes. Ces conflits incessants sont la conséquence de la montée des tensions entre les deux blocs. À l'ouest, les États-Unis et ses alliés défendent des idées capitalistes et s'opposent à la politique communiste de l'Union soviétique menée par Staline puis par ses successeurs. Après les bombes nucléaires tombées sur Hiroshima et Nagasaki, tout le monde a pu constater les dégâts causés par les armes nucléaires. La menace qu'elles constituent suffit à dissuader les pays qui la possèdent de l'utiliser. Ainsi, il n'y a pas de front entre les deux blocs mais plutôt sur des territoires colonisés qui sont le terrain de jeu des grandes puissances qui s'opposent. Les opposants politiques sont sévèrement punis et censurés. En 1983, au moment où Christa Wolf publie *Cassandra, les prémisses et le récit*, l'Allemagne est alors divisée en deux. Une grande partie revient au bloc de l'Est d'où l'auteure écrit. D'abord favorable au régime, elle a par la suite un œil plus critique sur les idéaux communistes. Dans son cycle de conférences, Cassandra est porteuse d'une voix autre, elle peut donc également assumer la parole de l'auteure qui dit autre chose que ce que le régime voudrait entendre. Elle n'est pas favorable aux Grecs mais déplore tout de même

que le régime condamne sa parole déplaisante. La voix de Cassandre est porteuse des idées controversées que l'auteure écrit.

En 1954, les forces françaises s'opposent au Front de Libération Nationale dans la guerre d'indépendance algérienne. Le bilan humain est difficile à établir en raison des divergences des deux pays à propos de l'histoire officielle. Les pertes sont lourdes et les méthodes employées sont vivement critiquées par les intellectuels. En effet, l'armée française est accusée de torturer les populations civiles algériennes pour les réprimer. Jean-Paul Sartre milite pour l'indépendance algérienne et s'empporte contre les moyens employés par la France. Plus que la guerre d'Algérie ou les guerres de décolonisation, il accuse la guerre en général dans son adaptation des *Troyennes* d'Euripide :

« La guerre nous savons aujourd'hui ce que cela signifie : une guerre atomique ne laissera ni vainqueurs ni vaincus. C'est précisément ce que toute la pièce démontre : les Grecs ont détruit Troie, mais ils ne tireront aucun bénéfice de leur victoire puisque la vengeance des dieux les fera périr tous. Que " tout homme sensé doit éviter la guerre ", comme l'affirme Cassandre, il n'était même pas besoin de le dire : la situation des uns et des autres en témoigne assez »²³⁴

Alors que les Troyennes considéraient Cassandre comme une folle car elle acceptait son sort, elles aussi seront soumises à une fin tragique, tout comme les vainqueurs. Ainsi, Cassandre remet en doute la victoire des vainqueurs. La guerre n'admet aucun réel vainqueur puisque tous mourront.

234 J-P. Sartre, propos recueillis par Bernard Pingaud dans *Bref* en février 1965, in J-P. Sartre, *Théâtre complet, op. cit.*, p.1050.

Ces différents conflits se succèdent et sont une réaction en chaîne qui ne suscite que des pertes de plus en plus grandes. La France et l'Allemagne sont perpétuellement en guerre, ainsi nos auteurs écrivent dans un siècle et dans des pays qui sont profondément marqués par les cicatrices laissées par les différents conflits. Avec le développement de l'influence de l'Occident sur le reste du monde, les conflits Européens s'exportent.

1.2 La guerre de Troie comme modèle de la guerre originaire : la réutilisation du mythe dans un contexte guerrier

Dans l'œuvre de Christa Wolf, les prémisses du récit rendent compte de la situation personnelle de l'auteure est-allemande dans le contexte politique de la RDA. La course à l'armement et la montée des tensions entre les deux blocs sont les signes d'une catastrophe inévitable qu'elle tente de prévenir, tout comme Cassandra qui lutte pour éviter la chute de sa ville. La voix de l'auteure, au début du récit, marque le regard du présent sur le matériau littéraire antique. Le temps écoulé depuis la pièce d'Eschyle a érodé les lionnes de pierre de Mycènes. Le témoignage de Cassandra nous est rapporté par une voix qui a conscience de cette distance temporelle et qui l'affirme. Alerté de la présence de l'auteure dans le texte, le lecteur prend ainsi toute la mesure du contexte. Il doit lire le récit qui lui est livré comme Christa Wolf qui a été marquée par la lecture de l'*Orestie*. Elle l'explique dans sa première conférence. Par cette irruption dans la mort et le retour à un passé marqué par l'horreur, l'auteure analyse ses angoisses personnelles comme celles de la prophétesse dans la guerre de Troie. Elle laisse entendre sa voix à travers le témoignage désespéré et inaudible de Cassandra au seuil de la mort. Par l'entrée dans le personnage de Cassandra, qui se présente

« au bord extrême de [sa] vie »²³⁵, Christa Wolf s'ancre dans le contexte de la guerre de Troie et met à distance la guerre froide, lui évitant ainsi une censure politique. Dans son article « " Je veux rester témoin " Témoigner de l'histoire dans *Cassandra* de Christa Wolf », Carola Hähnel-Mesnard propose une traduction des propos que l'auteure tient à propos de cette censure dans une lettre à Günter Grass :

« J'ai aimé ce pays. Je savais qu'il était à bout de souffle, car il ne réussissait plus à intégrer les meilleurs, car il demandait des sacrifices humains. J'ai décrit cela dans *Cassandra*, la censure a fouillé les "leçons" ; j'attendais avec beaucoup d'impatience s'ils allaient oser comprendre le message du récit, à savoir que Troie doit disparaître. Ils ne l'ont pas osé et imprimé le récit sans coupures. Les lecteurs de la RDA l'ont compris »²³⁶

L'auteure présente ainsi son œuvre comme une œuvre militante contre le régime en place. Le témoignage de Cassandra porte donc la voix accusatrice de Christa Wolf contre les dérives de l'oppression communiste de l'Est. La disparition de Troie lui semble inévitable, Cassandra sait que les hommes ne peuvent s'opposer à cette destinée. En parlant d'Eumélos, elle se demande : « Comment n'avait-il pas compris que l'ordre des vainqueurs des différentes épreuves était fixé d'avance ? Et qu'il avait enfreint une loi ? »²³⁷. Comme chez Sartre, elle fait apparaître que les hommes sont les jouets d'une guerre entre les dieux. La Grèce a gagné par la volonté d'Athéna, qui châtie tous les Troyens pour le choix de Pâris, mais la déesse n'hésite pas à trahir ceux qu'elle considère comme ses alliés. En effet, offensée par Ajax qui arrache Cassandra à son temple, et celui-

235 C. Wolf, *Cassandra, les prémisses et le récit*, op. cit., p.244.

236 HÄHNEL-MESNARD, Carola, « "Je veux rester témoin " Témoigner de l'histoire dans *Cassandra* de Christa Wolf », in LÉONARD-ROQUES Véronique, et MESNARD, Philippe (dir.), *Cassandra, figure du témoignage*, Paris, Kimé, 2015, p.218.

237 C. Wolf, *Cassandra, les prémisses et le récit*, op. cit., p.303.

ci n'ayant trouvé personne pour le blâmer chez les Grecs, Athéna décide de le punir, ainsi que tous ceux qui ont consenti à cet affront. Elle annonce leurs péripéties à venir dans *L'Odyssée* : « Il faut leur ménager un terrible retour »²³⁸. Les dieux sont désignés comme des « alliés suspects » par Hécube, signe de la fin de leur croyance :

« Reine, implorons les dieux !

HÉCUBE, *farouche*

Non !

Ce sont des alliés suspects.

Taisons-nous »²³⁹

Or, s'ils ne sont plus honorés, les dieux n'existent plus. Poséidon en a conscience, ils n'existent que par les croyances des mortels. Il le déplore dans sa première réplique quand il fait le constat de la chute de Troie : « C'est *moi* qui suis vaincu ! / Qui desservira mon culte ? / Qui me rendra les honneurs / sur cette terre brûlée ? »²⁴⁰. C'est ce qui conduira Nietzsche à constater la mort de Dieu²⁴¹. La croyance perd toute sa crédibilité. Le tragique est à la source du malheur de tous, même des vainqueurs et des dieux. Les conflits ne peuvent concevoir de réels vainqueurs puisqu'au moins un dieu aurait été offensé, souhaitant par la suite se venger et châtier les gagnants.

238 J-P. Sartre, *Les Troyennes*, *op. cit.*, p.1057.

239 *Ibid.*, p.1075.

240 *Ibid.*, p.1054.

241 NIETZSCHE, Friedrich, *Le Gai Savoir*; traduction de Pierre Klossowski, présentation et notes de Marc de Launay, in *Œuvres II*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2019, aphorisme 108, « Après que Bouddha fut mort, on montra encore des siècles durant son ombre dans une caverne – ombre formidable et effrayante. Dieu est mort : mais telle est la nature des hommes que, des millénaires durant peut-être, il y aura des cavernes où l'on montrera encore son ombre. - Et quand à nous autres – il nous faut vaincre son ombre aussi ! », p.1028.

1.3 Cassandre, maîtresse du temps et de son savoir

1.3.1 Maîtresse de son savoir

Malgré sa destinée tragique, Cassandre a tout de même l'avantage de son savoir. Son lien à Apollon est vécu comme douloureux chez Wolf et Laude, où elle est dépossédée de sa parole et tente de la reprendre par les récits qu'elle livre dans les œuvres. En revanche, *Les Troyennes* d'Euripide, et la réécriture qu'en fait Sartre, présentent une Cassandre maîtresse de sa parole et de son savoir. Elle s'émancipe de sa destinée tragique puisqu'elle semble avoir le choix de parler. Chez Euripide, elle fait une prétérition et présente une parole raisonnée : « Je ne dis pas tout. Je ne veux pas chanter la hache qui tranchera le col, à moi, et puis à d'autres [...] Oui, le dieu me possède, mais ce n'est pas comme inspirée que je parle à présent »²⁴². Ainsi, elle fait le choix de dire. Dans la réécriture de Sartre, en revanche, elle fait surtout le choix de ne pas parler :

« Pourquoi me taire ?
Je dis ce que m'a dit le Soleil.
Je pourrais ...
Bah ! c'est trop sale.
Vous avez raison : je me tairai »²⁴³

Elle rappelle son lien au dieu de manière apaisée et n'est pas victime de son châtement. De manière lucide, elle rappelle qu'elle ne fait que répéter les informations qu'elle tient. Elle se présente comme maîtresse de son savoir. Elle emploie le verbe « pouvoir » au conditionnel présent et exprime une possibilité. C'est elle qui fait le choix

242 Euripide, *Les Troyennes*, *op.cit.*, v.361-367, p.725.

243 J-P. Sartre, *Les Troyennes*, *op.cit.*, p.1069.

de faire des prédictions, malheureuses pour les Grecs, mais qui constituent un espoir de vengeance pour les Troyens. Plus loin, elle annonce quelques prophéties qu'elle tient d'Apollon mais ne donne pas leur contenu :

« Quant aux vivants, Apollon m'a dit ce que font leurs
épouses,
et comment Clytemnestre attend Agamemnon.
Mais je ne le répéterai pas »²⁴⁴

Face à de telles annonces, Talhybios remet sa parole en doute : « Je voudrais bien voir ça »²⁴⁵ avant de poursuivre « Et comment veux-tu ... ? »²⁴⁶ mais elle le coupe, préférant ne pas se justifier : « Comment ? Hein, comment ? / Je le sais mais je ne te le dirai pas »²⁴⁷. Elle ne cherche pas à convaincre ses auditeurs. Ainsi, comme dans les autres œuvres, les paroles qu'elle profère restent obscures et ceux qui l'écoutent ne peuvent pas pleinement en saisir le sens. Une partie de ce qu'elle dit reste cachée à leur interprétation.

Elle passe pour folle, non plus parce qu'elle n'est pas crue, mais parce qu'elle se réjouit de son sort et de ses noces à venir avec Agamemnon. Contrairement aux autres Troyennes, Cassandre est maîtresse de son savoir puisqu'elle connaît son propre destin. Elle le saisit comme une opportunité de venger les Troyens vaincus. Au seuil de sa déportation et de son exécution, elle chemine vers la mort mais la porte en elle. Elle fait ses

²⁴⁴ *Ibid.*, p.1070.

²⁴⁵ *Ibid.*, p.1072

²⁴⁶ *Ibid.*, p.1072.

²⁴⁷ *Ibid.*, p.1072

adieux à sa mère et se détache de son lien à Apollon avant de se présenter comme une Érinye.

« Je suis la mort,
mettez un pavillon noir
au mât du vaisseau qui m'emporte.
Adieu ma mère,
sois calme : tu vas bientôt mourir.
Et vous, frères couchés sous la terre,
père qui me donnas la lumière,
je viens,
vous ne m'attendrez pas longtemps.
J'arriverai chez vous
victorieuse
à la tête du cortège damné des Atrides qui vous ont tués
et qui vont s'entr'égorgé »²⁴⁸

De même, dans le récit *Cassandra* de Christa Wolf, la prophétesse rationalise son savoir et se détache de son lien à Apollon. Alors qu'elle indique qu'elle avait pourtant ardemment désiré le don de prophétie, elle cesse ensuite d'interroger les énigmes d'Apollon : « Par la suite, j'ai cessé de croire que les événements étaient tenus de me livrer leur secret »²⁴⁹. Elle-même consciente qu'elle ne peut lutter contre la voix qui la traverse, plutôt que de chercher à s'approprier cette voix étrangère, elle s'en détache pour se réapproprier son savoir. Dans son article « L'épreuve de la douleur. Cassandra chez Eschyle et Christa Wolf », Ute Heidmann Vischer établit que Christa Wolf attribue à Cassandra une connaissance de soi qui n'était pas présente chez Eschyle :

248 *Ibid.*, p.1074.

249 C. Wolf, *Cassandra, les prémisses et le récit*, op. cit., p.304.

« Christa Wolf opère un déplacement important par rapport à l'interprétation donnée par Eschyle. Pour elle, la clairvoyance de Cassandre n'est plus un don divin, mais le résultat d'un travail intense qu'elle aurait fait sur elle-même. Cette prise de conscience aurait rendu Cassandre capable de voir clair dans le refoulé des autres et d'affronter la terrible douleur liée à la connaissance de la vérité et de la certitude de sa propre mort dans les derniers instants de sa vie représentés par Eschyle. Par cette interprétation, Christa Wolf transpose la figure mythologique en plein dans le contexte du XX^e siècle qui mise sur l'exploration de la psyché humaine, ayant éloigné la notion du surnaturel. De cette manière elle fait – nous le verrons – de Cassandre, qui est chez Eschyle une figure d'exception, une figure humaine exemplaire »²⁵⁰

L'interprétation de Christa Wolf fait donc de Cassandre une représentante de toute l'humanité. Alors que la forme théâtrale de l'*Agamemnon* d'Eschyle implique le respect d'une chronologie, dans l'œuvre romanesque de 1983, le bilan rétrospectif de Cassandre ne suit pas de chronologie. Elle rapporte les éléments selon la difficulté à les évoquer. Dans le même article, Ute Heidmann Vischer explique : « La récapitulation [...] ne procède pas en ordre chronologique mais selon la difficulté émotionnelle croissante d'analyser aussi les souvenirs et les sensations les plus douloureux »²⁵¹. Ainsi, l'anxiété est portée par l'imminence de la mort mais également par l'accentuation progressive de la tension émotionnelle. Cette situation extrême et la trajectoire dramatique qu'elle prend est caractéristique de l'angoisse générée par la montée des tensions et la course à l'armement qui divise les deux blocs.

1.3.2 La maîtrise du temps et le devoir de mémoire

Par sa connaissance du passé, Cassandre livre un témoignage qui passe par les œuvres qui sont écrites. Les auteurs lui permettent d'accomplir son devoir de mémoire. Ute

250 U. Heidmann Vischer, « L'épreuve de la douleur. Cassandre chez Eschyle et Christa Wolf », *op. cit.*, p.46.

251 *Ibid.*, p.48.

Heidmann Vischer fait apparaître dans son article « L'épreuve de la douleur. Cassandre chez Eschyle et Christa Wolf » que le passé sanglant des Atrides correspond au passé collectif de tous les Mycéniens. Ainsi, lorsque Cassandre rappelle aux vieillards de la ville le festin de Thyeste dans l'*Agamemnon* d'Eschyle, elle s'adresse à un chœur qui feint de ne pas comprendre ses paroles mais qui connaît déjà les crimes passés.

« Les scènes précédant la venue de Cassandre ont montré que le passé des Atrides est en effet le passé collectif de tout un peuple, qui en garde la mémoire, mais qui est tenu d'en garder le secret. Le discours du veilleur et les récits récapitulatifs du chœur ont démontré qu'ils ont conscience des crimes en série constituant le passé des Atrides. Leurs paroles témoignent de cette conscience et de leur peur de la sanction divine inévitable, conscience et angoisse étouffées par les menaces de ceux qui détiennent le pouvoir. C'est donc *leur* passé que Cassandre vient révéler ici par ses visions »²⁵²

Cassandre, en trahissant ce secret, rappelle un passé collectif au peuple mycénien qui se refuse pourtant à entendre. C'est donc elle qui amène l'angoisse à Mycènes et qui rappelle les mycéniens et les Atrides à leur destin. Elle apparaît comme une Érinye et se présente comme la responsable de la suite de la malédiction des Atrides. Ainsi, le chœur refoule les révélations de Cassandre pour se protéger d'une douleur qui serait similaire à celle que ressent la prophétesse qui ose regarder sa mort en face. Si on refuse de croire ses annonces sur l'avenir, elle tente au moins de faire avouer le passé, mais là encore le coryphée les refoule :

« CASSANDRE – *Ah ! j'en crois ces témoignages : ces enfants que je vois pleurer sous le couteau et ces membres rôtis dévorés par un père !*

Accentué.

LE CORYPHÉE – *Va, nous connaissons tous ton renom prophétique ; mais de devin ici nous n'avons nul besoin »*²⁵³

252 *Ibid.*, p.42.

Sa parole désagréable à entendre est rendue inaudible par ceux qui l'écoutent. Elle présente une « vérité crue » à laquelle ses auditeurs ne veulent s'exposer. Lorsque Cassandra rappelle le passé, c'est pour ne pas reproduire les mêmes erreurs qui ont conduit à des guerres successives. Chez Giraudoux, elle s'accorde avec Hector qui revient d'une guerre pour aboutir à l'idée que la paix est toujours préférable, quel que soit le motif du conflit.

Consciente du passé et du futur, Cassandra présente le présent comme un passé dans le futur. Elle-même dépositaire de la mémoire du passé, elle témoigne devant ses auditeurs et les lecteurs de l'œuvre dans laquelle elle s'exprime pour que la postérité soit à son tour la dépositaire de sa mémoire. Elle peut anticiper car elle est rationnelle et sait que les décisions présentes influent sur la suite de la guerre. Chez Giraudoux par exemple, elle n'est plus inspirée mais elle est capable d'annoncer la fin de la pièce. C'est le *logos* qui prend le pas sur la *mania*. De même chez Sartre, elle apparaît en transe mais son lien à Apollon lui permet seulement de connaître le passé et le festin de Thyeste. Son annonce du futur est rationnelle : elle sera assassinée par Clytemenestre et causera la perte de la maison d'Agamemnon car elle analyse le passé et ses conséquences sur l'avenir. Elle incarne alors la figure de l'Histoire par sa connaissance du passé et des désastres provoqués par les guerres. Il ne faut pas reproduire les mêmes erreurs. Malgré cela, la seconde guerre mondiale aura tout de même lieu. Sartre fait un constat plus sombre encore, dans la guerre il n'y a pas de vainqueurs, il n'y a que des survivants meurtris ou des morts. Les vainqueurs

253 Eschyle, *Agamemnon*, *op. cit.*, v.1095-1100, p.296.

eux-mêmes seront châtiés par les dieux pour leurs fautes commises durant la guerre. Ils mourront également. La victoire n'est qu'une illusion.

De même, Christa Wolf explique dans la troisième des conférences de *Cassandre*, qu'elle considère comme « un journal de travail sur la matière dont sont faits la vie et les rêves »²⁵⁴, que Cassandre n'est plus inspirée mais que ses prédictions lui viennent au contraire d'une grande lucidité. Sa connaissance du futur vient de celle du présent :

« Les visions qui s'emparent d'elle n'ont plus rien à voir avec les interprétations rituelles des oracles : elle " voit " l'avenir parce qu'elle a le courage de voir le présent tel qu'il est »²⁵⁵

Le savoir de Cassandre la situe à nouveau dans une ambivalence, elle est entre différentes temporalités. La conscience de l'imminence de la mort inscrit Cassandre dans un espace temporel complexe puisqu'à travers ses visions et son appréhension du futur, elle peut déjà vivre sa mort. Elle fait le constat dans le présent de l'impossibilité du futur. Dans *Le Dict de Cassandre*, on perçoit la difficulté de cette approche du temps :

« je mourrai la mort
dans ce qui retourne à son passé,
et je mourrai la mort
pour mourir à
ce qui est à venir »²⁵⁶

Le texte continue de s'écrire après le constat de sa mort. Dissociée de son corps, elle ne s'exprime plus à la première personne, c'est seulement la voix de Cassandre qui parle

254 C. Wolf, *Cassandre, Les prémisses et le récit*, op.cit., p.131.

255 *Ibid.*, p.151.

256 J. Laude, *Le Dict de Cassandre*, op. cit., p.18.

depuis la mort. Le temps brouille l'identité du texte et de la voix qui l'assume : « Il n'y a rien d'écrit / que ne brouille le Temps »²⁵⁷. Nommé avec une majuscule, le Temps est personnifié.

Parce qu'elle est maîtresse de son savoir, Cassandre se réapproprie sa voix pour déplorer sa condition. Ainsi, par l'expression de sa souffrance personnelle, elle porte également le témoignage de la souffrance des opprimés qui partagent son sort.

2 Figure pacifique de vaincue et d'opprimée, porteuse de la voix des mineures

2.1 Vaincue porteuse d'une voix pacifique, représentante des opprimés

« la Grande Histoire, politique et sociale, affleure dans des situations que vivent les sans-grade, ceux que l'Histoire officielle aurait tendance à passer par pertes et profits ... Les séquelles des guerres coloniales, de la décolonisation, la mémoire lancinante du génocide, les mutations sociales qui jettent dans la précarité, le non-travail ou l'exclusion, la domination des seules valeurs économiques dans nos sociétés dites « développées », tout cela est mis sur le théâtre, dans le meilleur des cas, non pas pour en faire découvrir la réalité en surface, mais pour tenter d'en démonter les mécanismes internes et les manifestations les plus violentes sur nos vies »²⁵⁸

Le « je » lyrique et théâtral par lequel s'exprime Cassandre porte la souffrance que les autres lui font subir. Ainsi, la première personne est également la marque de l'autre. Sa personne est déchirée et fragmentée, en son sein elle représente ainsi l'altérité. Justine

257 *Ibid.*, p.68.

258 AZAMA, Michel, *De Godot à Zucco : anthologie des auteurs dramatiques de langue française, 1950-2000. Volume 3, Le bruit du monde.*, Paris, Éditions théâtrales, 2004, p.12.

Desmeules relève dans sa thèse : « L'altérité offre certes une possibilité d'identification et d'appropriation utiles à la création d'identité, mais au prix de rapports conflictuels permanents pour l'être en devenir »²⁵⁹. Si Cassandre peut porter la voix des opprimés, c'est parce qu'elle fait elle-même l'expérience de la souffrance. Elle représente l'écrivain engagé qui souffre au même titre que ses concitoyens mais prend la plume pour écrire les malheurs d'un peuple. L'expression du « moi » souffrant de Cassandre est alors l'image des écrivains du XX^e siècle, témoins lucides de l'absurdité du monde en guerre et de l'aveuglement des populations face aux désastres successifs.

Déjà dans *Les Troyennes* d'Euripide, Cassandre portait sa voix contre la guerre. Sartre exploite une œuvre qui avait déjà une dimension politique. En 415 av. J.C., les Athéniens vivent dans un climat guerrier. Pour soumettre la cité de Mélos dans le cadre de la guerre du Péloponnèse, Athènes massacre les Méliens. Par le recours à la guerre de Troie, le dramaturge montre la destruction totale et les pertes incommensurables qui touchent également les vainqueurs. Ils ne sortiront pas indemnes de cette guerre puisqu'ils subiront la vengeance des dieux pour leurs crimes commis pendant la guerre.

Sartre réutilise la fonction de la pièce telle qu'Euripide la concevait déjà. C'est une œuvre pacifique contre la guerre et ses absurdités que l'auteur du XX^e siècle adapte à son contexte. La place accordée aux figures mineures est un ajout. Quand Talthybios annonce aux Troyennes le sort qui les attend, le chœur est désigné comme du « fretin » négligeable :

« Et nous ? Et nous ? Qu'allons-nous devenir ?

TALTHYBIOS

259 J. Desmeules, « *Je* » *dis la vérité ; Parole de Cassandre, op. cit.*, p.317.

Mais je n'en sais rien du tout,
 ce n'est pas mon affaire.
 Le fretin on va le tirer au sort »²⁶⁰

Le chœur est perçu comme un ensemble, englobant les gens de petite condition dont on fait peu de cas. Sartre accorde de l'importance aux Troyennes qui ne sont pas de rang princier. Par la suite, celles-ci ne font plus partie d'un chœur collectif. Elles n'ont pas de nom mais font partie de l'action et sont citées. On leur accorde une parole individuelle. Cassandre invite sa mère à arrêter de pleurer chez Euripide et c'est le coryphée qui lui répond :

« Cesse donc de pleurer sur ta patrie, ma mère,
 et sur mon lit. Nos pires ennemis, à moi,
 à toi, mon hymen va les perdre.

LE CORYPHÉE

Que tu te plais à rire de tes propres disgrâces,
 à dire des oracles que ton sort même risque de démentir »²⁶¹

Sartre ajoute dans les propos de Cassandre une adresse aux Troyennes, à laquelle une femme répond, prenant ainsi la place du coryphée par rapport au texte d'Euripide.

« *Aux Troyennes* :
 Relevez la tête et soyez fières,
 laissez-moi le soin de venger vos hommes,
 mes noces perdront leurs bourreaux.

UNE FEMME

Je voudrais te croire,

260 J-P. Sartre, *Les Troyennes*, *op. cit.*, p.1066.

261 Euripide, *Les Troyennes*, *op. cit.*, v.403-407, p.727.

Cassandre !
 Je t'envie ce rire de folle,
 ces airs de défi.
 Mais regarde-nous,
 regarde-toi !
 Tu chantes, tu cries,
 et après ? Ce ne sont que des mots »²⁶²

Cassandre assume un devoir de mémoire et malgré la vanité de sa parole, elle souhaite témoigner de la vie de ceux qui ont partagé sa souffrance. Chez Christa Wolf, alors qu'elle pourrait fuir avec Énée, son destin de prophétesse la pousse à accomplir son devoir et à rester jusqu'aux derniers instants de Troie vivre la chute qu'elle avait prédit. En effet, son destin tragique est également la condition pour que les Troyens soient vengés. Elle sait que ses souffrances seront à l'origine du châtement des Grecs. Depuis Mycènes, Cassandre parle au seuil de sa mort. Elle sait également qu'elle doit livrer son témoignage, condition du récit qu'elle nous livre de manière rétrospective. Ainsi, lorsqu'elle découvre que la raison pour laquelle les Troyens se battent est un faux prétexte, elle s'exclame et sait qu'ils sont perdus. La situation fait écho à la guerre froide où les tensions et les problèmes entre les peuples sont autres que ce que le gouvernement consent à montrer aux populations. Les Troyens se battent pour une femme qui n'existe pas, qui n'est pas chez eux. Les Grecs ne sont pas venus récupérer cette femme, ils sont venus conquérir la forteresse troyenne pour enrichir leur puissance économique par ce passage stratégique. Christa Wolf dénonce la manipulation que subissent les populations par le gouvernement. Ces figures de subalternes importent peu, on ne leur demande pas leur avis, mais on leur

262 J-P. Sartre, *Les Troyennes*, *op. cit.*, p.1071.

ment pour qu'ils adhèrent à une guerre par laquelle ils ne sont pas concernés. Le texte trouve des résonances dans le contexte. Lorsque l'auteure reprend la parole et ferme le récit, elle constate un changement après la mort de Cassandre : « C'est ici. Ces lionnes de pierre l'ont regardée. Dans la lumière qui change, on dirait qu'elles bougent »²⁶³. Alors qu'elles n'avaient plus de tête au début du récit, les lionnes de pierre semblent avoir repris vie grâce au témoignage de Cassandre. La lumière évoquée est semblable à celle évoquée chez Eschyle et reprise au début du récit pour rappeler le moment de la mort de Cassandre : « nous vîmes le soleil s'enfoncer dans la mer »²⁶⁴ et plus loin « Lorsque le ciel se déchira et que le soleil tomba sur les lionnes de pierre »²⁶⁵. Ces changements portent l'espoir que la littérature et le témoignage du désastre puissent faire prendre conscience aux lecteurs, du danger que constitue la montée des tensions entre les deux blocs. Les vainqueurs sont perçus d'une nouvelle manière. Ce qui faisait leur gloire est désormais un signe de leur sauvagerie. Achille, parangon de gloire dans l'épopée homérique, est perçu comme un boucher chez Christa Wolf. Alors que c'était Cassandre, considérée comme une barbare, qui était animalisée chez Eschyle, désormais le guerrier grec est une « bête » sanguinaire. Le héros cristallise toute la haine que Cassandre voue à la violence guerrière des hommes. Il est désigné comme une brute animale qui prend du plaisir à assassiner ses victimes : « Le boucher, poussant d'abominables hurlements de joie, s'enfuit. Achille la bête »²⁶⁶. Alors que cette fureur guerrière était perçue comme une qualité héroïque dans

263 C. Wolf, *Cassandre, les prémisses et le récit*, op. cit., p.435.

264 *Ibid.*, p.247.

265 *Ibid.*, p.250.

266 *Ibid.*, p.344-345.

l'épopée, Achille apparaît désormais comme une bête sanguinaire. Cette inversion des valeurs guerrières propose une nouvelle conception du mythe et invite à adopter le point de vue des vaincus et des opprimés dont fait partie Cassandre. Ce renouvellement de l'histoire et de la légende correspond à un mouvement d'idées qui se développe à l'ère postcoloniale en réaction à une vision euro-centrée du monde, les *subaltern studies*. Ainsi, Cassandre est porteuse de la voix des subalternes et inverse la hiérarchie qui invite à placer l'Europe dans une posture supérieure au reste du monde. Chez Sartre, elle fait apparaître que c'est la défaite des Troyens qui est glorieuse. L'inversion des valeurs de la guerre est donc totale :

« C'est ce que vous appelez, je crois, gagner la guerre ?

Nous, nous l'avons perdue

mais je n'en ai pas honte.

Il n'est pas un de nos morts qui ne soit tombé sur notre sol
en défendant notre ville.

[...]

Ils sont ensevelis, ici même,

tous, avec tous les honneurs

dans la terre de leurs ancêtres.

Leurs femmes menaient le deuil

et Troie, tout entière, les pleurait.

Remercie les Grecs !

Hector était modeste et doux.

C'est eux qui en ont fait un héros malgré lui-même

[...]

Gloire aux défenseurs de la patrie »²⁶⁷

267 J-P. Sartre, *Les Troyennes*, *op. cit.*, p.1070-1071.

Chez Christa Wolf, Cassandre, opprimée par le régime politique auquel elle s'oppose, quitte la cité pour rejoindre une communauté féminine placée en marge des Troyens au pied du mont Ida. Arianne Eissen écrit dans son article « Le recours au mythe chez Christa Wolf » : « Cassandre rejoint souvent les communautés essentiellement féminines vivant au pied du mont Ida, et s'y met à l'écoute d'Arishbé, une ancienne concubine de Priam. [Elle accède] à une autre forme de société, où la transmission est essentiellement le fait des femmes »²⁶⁸. Dans ce régime dans lequel elle est perçue comme une opposante politique, Cassandre s'exile au pied du mont Ida mais elle est également enfermée sous les ordres de son père. Elle est donc captive avant sa déportation et au sein même de son peuple qui la marginalise. Elle perçoit sa captivité chez les Grecs comme celle qu'elle a vécue parmi les siens : « J'appris comment une captive voit la citadelle de Troie, je me commandai de ne pas l'oublier. Je ne l'ai pas oublié »²⁶⁹. Ainsi, sa marginalité et sa captivité sont également à l'origine de son savoir et légitiment son témoignage. Par l'expérience de l'enfermement au sein des siens, elle peut offrir les différents points de vue des captifs au sein des deux camps. Elle perçoit que l'emprisonnement est similaire : « C'était une journée pareil à celle-ci [...] sous mes pieds, les pierres, disposées exactement comme celles de Mycènes. [...] Comme ici »²⁷⁰. Ces captifs, qu'elle se force à ne pas oublier, sont également présents dans *Le Dict de Cassandre* puisque l'épigraphe

268 EISSEN, Ariane, « Le recours au mythe chez Christa Wolf », in *Images du mythe, images du moi. Mélanges offerts à Marie Miguet-Ollagnier*, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2002, p.258.

269 C. Wolf, *Cassandre, les prémisses et le récit*, op. cit., p.336.

270 *Ibid.*, p.336.

adresse l'œuvre : « aux captifs, aux vaincus, à bien d'autres encore »²⁷¹. Ainsi, Jean Laude s'adresse premièrement aux captifs, porteurs de la souffrance des vaincus, représentants des opprimés et des laissés-pour-compte de l'Histoire.

Dans le corpus antique, Eschyle est le premier à mettre en scène une captive dans son *Agamemnon* par l'utilisation de la figure de Cassandre. Dans la tradition épique, la captive apparaît comme un butin. Cependant, Euripide dans ses *Troyennes* donnera un rôle à part entière aux captives. Le ressort tragique de la pièce repose sur leurs voix, porteuses des malheurs causés par dix années de siège et la chute de leur cité. Isabel Dejardin écrit dans son ouvrage *Captives en tragédies*, à propos de la situation des femmes troyennes dans la pièce :

« De l'héroïsme ne subsiste plus que l'exercice d'une force absurde et invalidante. Aussi les plaintes d'Hécube sont-elles reprises en écho par le Choeur, par ces captives " qui, dans ces tentes, pleurent leur servitudes ". La pièce décline aussi la douleur sur tous les tons, par un processus que Genette appellerait *transvocalisation* : la captive parle, et son discours se démultiplie, alors que la parole héroïque n'est rapportée qu'en différé »²⁷²

Dès lors, leur voix est valorisée. Elle fait également apparaître que les captives sont les représentantes de la condition des femmes : « la doxa veut que la faiblesse d'une captive réponde à la faiblesse essentielle d'une femme »²⁷³. Dans la pièce, c'est Hécube qui insiste particulièrement sur la condition d'esclave des Troyennes. :

« Esclave.

[...]

271 J. Laude, *Le Dict de Cassandre*, op. cit., p.9.

272 I. Dejardin, *Captives en tragédies*, op. cit., p.71.

273 *Ibid.*, p.10.

Vieillard piteuse,
 plus morte que vive,
 inutile frelon dans une ruche étrangère,
 à quoi puis-je servir ?
 Je me tiendrai jour et nuit devant une porte,
 ou bien je garderai des enfants,
 à moins que je ne fasse le pain.
 Guenille, ô mon triste corps,
 on te couvrira de guenilles,
 tu coucheras sur la terre nue.

Un temps.

Et j'étais reine de Troie ! »²⁷⁴

Cette déchéance est d'autant plus tragique que la place des Troyennes dans la société s'amenuise avec leur déportation. Alors qu'Hécube occupait un rôle important, elle se retrouve dans une condition de femme de peu de valeur, à s'occuper de l'*oïkos* (*οἶκος*), le foyer en grec.

La parole de Cassandre dans l'œuvre de Christa Wolf, ainsi que celle des Troyennes chez Euripide et Sartre, valorisent ces voix de captives et donne une nouvelle importance à la place des femmes. Figure féminine de la captivité, Cassandre est une mineure parmi les mineures.

2.2 Contre les normes sociales de genre, femme dans un contexte guerrier

Cassandre ne respecte pas les normes sociales de genre. Elle se situe dans une posture intermédiaire entre homme et femme, mais elle est exclue de ces deux catégories.

²⁷⁴ J-P. Sartre, *Les Troyennes*, *op. cit.*, p.1060.

Dès sa première apparition littéraire, elle est dans une posture d'entre-deux. Chez Homère, elle est située en haut des remparts, espace charnière entre les femmes au sein de la cité et les hommes qui défendent Troie. Par ses cris de héraut, elle donne un avis sur une situation guerrière, elle va au-delà de ce que sa posture lui permet. Le genre de l'épopée illustre les hauts faits guerriers et par conséquent la gloire du héros masculin. L'homme accède à ce statut en montrant sa valeur à la guerre. La gloire est offerte notamment à celui qui prouve sa valeur en trouvant la mort en première ligne au combat, preuve de son courage et de sa virilité. La femme, quant à elle, reste dans la sphère privée de *l'oikos*. Cassandre ne respecte pas son rôle de femme de la cité en ne donnant pas naissance à de futurs citoyens troyens. Elle se refuse au mariage et décide de rester vierge. Elle n'est d'aucune utilité pour la société car elle ne défend pas la cité et n'offre pas de descendants qui pourraient être de futurs guerriers. Bien qu'elle ait deux jumeaux d'Agamemnon après la chute de Troie, sa descendance n'est pas reconnue par la cité de Troie car elle a ces enfants du roi grec. Le rôle de la femme se cantonne à la gestion du foyer et elle n'a pas accès à la place publique, encore moins à la guerre. La notion d'héroïsme ne peut donc se concevoir au féminin. Chez Christa Wolf, Hector souligne cette caractéristique sociale et déplore que sa sœur ne puisse pas participer au combat : « Dommage que tu ne sois pas un homme. Tu pourrais aller au combat. Crois-moi, parfois cela est préférable »²⁷⁵. En effet, trouver la mort au combat permet au soldat de prouver sa valeur, son courage et sa force entre autres. Toutes ces caractéristiques, propres à la gloire du héros lui accordent l'immortalité. Chez Euripide et dans sa réécriture par Jean-Paul Sartre, Cassandre consent à la mort et la perçoit comme un

275 C. Wolf, *Cassandre, les prémisses et le récit*, op. cit., p.396-397.

affrontement avec Agamemnon. C'est ce consentement héroïque à la mort qui la fait passer pour folle auprès de ses compagnes troyennes. Cette gloire, proprement masculine, lui est refusée. Elle est exclue de sa condition de femme car elle est virilisée et n'accède pas pour autant à une reconnaissance masculine. Au contraire, elle tente désespérément de témoigner et sa parole n'a aucun pouvoir, aucune valeur, premièrement parce qu'elle subit la malédiction d'Apollon, mais aussi parce qu'elle est une femme et qu'elle tente d'émettre un avis sur une situation guerrière.

En effet, alors que la prêtrise est une fonction sociale réservée aux hommes de la cité, Cassandre se l'approprie et tente de s'imposer comme une figure de savoir. On lui refuse donc cette place qu'elle tente de prendre et on remet en doute son savoir divin. Selon les versions, Cassandre partage son savoir avec son jumeau Hélénos. Ils reçoivent ce don d'Apollon alors que leur nourrice qui les surveillait dans le temple d'Apollon s'est assoupie. Lorsqu'on les trouve, des serpents leur lèchent les oreilles et les yeux. Bien qu'Hélénos trahisse les Troyens en révélant à Ulysse la manière de prendre la cité, il est écouté. Christa Wolf reprend cette gémellité. Dans son récit, Cassandre se plaint de sa posture de femme et dénonce le fait que ses paroles ne soient pas écoutées, précisément parce qu'elle est une femme :

« Hélénos. Ah ! Hélénos, mon semblable d'une autre nature. Mon sosie – si j'avais été un homme. Si seulement je l'avais été ! songeais-je avec désespoir, lorsqu'ils firent de toi – et pas de moi, non, pas de moi – l'interprète de l'oracle »²⁷⁶

276 *Ibid.*, p.279.

Ainsi, lorsqu'elle annonce des vérités devant les hommes dirigeants de Troie, celles-ci ne sont pas supportées et elle est enfermée et mise à l'écart. C'est le cas également lors de sa déportation, à bord du bateau, lorsque Cassandre rappelle à Agamemnon qu'il ne suffit pas de faire des sacrifices à un dieu pour s'attirer ses faveurs. Le roi grec la place dans une position intermédiaire entre les humains et les dieux en suggérant que c'est elle qui monte Poséidon contre lui. En parlant des hommes en général, elle explique qu'ils ne supportent pas qu'une femme se moque d'eux : « De la raillerie dans les yeux d'une femme ? Ils ne le supportent pas »²⁷⁷. Ces railleries rappellent aux hommes que les femmes peuvent être supérieures à eux malgré leur place mineure dans la société. On assiste en effet à une majoration de la voix des femmes dans la littérature. Dans le compte rendu du colloque organisé à Tours les 16 et 17 mars 2017 : « Relectures des figures mythiques féminines de la fin des années 1960 à nos jours : réinvestissements, reconfigurations, décentrement », Sylvie Humbert-Mougin écrit :

« Le réinvestissement de ce matériau mythique s'est à coup sûr transformé en profondeur depuis le dernier quart du vingtième siècle, à la faveur d'une part des débats relatifs à la nature même du mythe qui se sont déployés dans différents champs scientifiques depuis les années 1970, et d'autre part des profondes mutations intervenues dans la perception de l'antiquité gréco-latine à la même période : la fin des empires coloniaux, la montée du féminisme, les interférences croissantes entre culture savante et cultures populaires ont ébranlé la valeur d'exemplarité et d'universalité des modèles culturels issus du monde gréco-romain »²⁷⁸

277 *Ibid.*, p.252.

278 Information publiée le 15 juillet 2016 par Romain Bionda (source : Sylvie Humbert-Mougin) sur : http://www.fabula.org/actualites/colloque-relectures-des-figures-mythiques-feminines-de-la-fin-des-annees-1960-nos-jours_75070.php.

En effet, une représentation héroïque de la guerre ne plus être admise après les désastres provoqués par les différents conflits. On change de perspective vis-à-vis de la guerre car on ne peut plus concevoir la mort comme un fait glorieux. Alors que la voix était donnée au poète grec, il faut désormais prendre en compte la voix des vaincus, mais également celle des femmes. Chez Jean Laude et Christa Wolf, Cassandre est le seul personnage à qui les auteurs ont attribué la parole dans leur œuvre. Ainsi, elle est la seule dépositaire de la mémoire et sa voix prend la première place, elle ne peut plus être contredite par ses concitoyens suspicieux. Sa voix est donc majorée. Sa position de femme n'aurait pu être ainsi valorisée dans le genre épique avec sa conception de la guerre. À l'ère post-concentrationnaire, les figures féminines semblent moins liées à la violence et aux massacres, leur parole est donc perçue comme pacifique et nécessaire à la reconstruction d'un monde qui ne doit pas oublier les désastres du passé. Figure du témoignage, Cassandre lutte contre l'oubli. Le modèle de Lycophron semble inspirer les œuvres de Jean Laude et Christa Wolf par l'aspect monologal et l'isolement de la figure. Comme chez le poète hellénistique, les auteurs présentent une figure qui subit l'isolement. Son récit est encadré par un des gardes, l'auteure est-allemande reprend ce schéma, elle ouvre et ferme les propos de Cassandre. Ainsi, le cadre qui était donné par un homme, qui assume une fonction de témoin des prophéties de Cassandre, est repris par une femme auteure puis effacé chez Jean Laude. La parole féminine prend plus d'ampleur. Ce changement de voix correspond à une transvocalisation propre au *feminnist revisionist mythology* ou *revisionist mythmaking* développé par l'Américaine Alicia Ostriker au début des années 1970, début du courant critique féministe. Ainsi, le *revisionist mythmaking* est une manière de

reconfigurer le matériau mythique et l'image liée au genre pour créer une nouvelle symbolique qui s'attarde plus sur les figures féminines. Pour s'opposer au sexisme impliqué par la présence dominante des hommes dans la littérature, Alicia Ostriker, dans son essai *Stealing the Language*, développe l'idée que la poésie n'a pas de sexe. Mais la poésie et l'écriture ont longtemps été réservées aux hommes. En 1929 dans son œuvre *A Room of One's Own*²⁷⁹, l'auteure anglaise Virginia Woolf explique que les femmes ont besoin de conditions matérielles suffisantes pour écrire. Les femmes n'ont pas toujours eu accès à l'enseignement, leur condition sociale ne leur permet pas d'écrire et de publier. Ainsi, elles ont besoin d'une chambre à elles et de moyens financiers. Cassandra, allégorie de la voix des poètes clairvoyants qui tentent de prévenir les populations des dangers qui les guettent, tente de s'écrire elle-même chez Jean Laude. Elle transgresse l'assignation sociale qui considère que l'écriture est nécessairement masculine. Sa voix de prophétesse manque de moyen pour s'attribuer du crédit auprès de ses auditeurs. Christa Wolf reprend le modèle de Virginia Woolf. Comme *Cassandra*, *A Room of One's Own* est une œuvre faite de conférences qui avait été demandées à l'auteure anglaise. L'auteure est-allemande explique, dans sa première conférence, l'héritage féministe qu'elle tient de Virginia Woolf :

« Que signifie cette expérience pour une littérature qui ne veut plus créer de grandes figures idéales et vigoureuses, ne veut plus raconter d'histoires cohérentes – qui tirent leur cohérence de la guerre, du meurtre et du massacre, ainsi que des inévitables exploits qui les accompagnent ? Quelle sorte de mémoire réclame et soutient la prose de Virginia Woolf ? »²⁸⁰

279 WOOLF, Virginia, *Une chambre à soi* [édition anglaise : 1929], traduit de l'anglais par Clara Malraux, Paris, 10/18, 1992.

280 C. Wolf, *Cassandra, les prémisses et le récit*, op. cit., p.183.

En effet, les femmes n'ont pas de modèle d'écriture puisque tous les écrivains précédents étaient des hommes. Cassandre, porteuse de la voix de Christa Wolf, tente de faire entendre une parole et une identité. En tant que femme, elle refuse d'être considérée comme un objet et souhaite accéder au statut de femme auteure et intellectuelle sans que son savoir puisse être remis en question. Pour réviser le mythe, l'auteure attribue le rôle principal à Cassandre dans son récit. C'est elle qui raconte ce qu'a été sa vie et ne laisse pas le poète grec prendre la parole à sa place. Ainsi, elle n'apparaît plus comme un objet qui ne peut avoir aucun pouvoir sur l'action, c'est elle qui est la dépositaire de sa propre mémoire et de celle des vaincus. Christa Wolf propose un modèle matriarcal, en dehors du modèle troyen. Une société de femmes s'isole au pied du mont Ida contre l'inégalité entre les sexes et l'oppression patriarcale des hommes dirigeants qui prônent les valeurs héroïques de la guerre. De même, la présence des Amazones, peuple de guerrières indépendantes qui assassinent parfois leurs enfants mâles, offre un autre modèle à Cassandre, qui s'oppose au système qui régit la société troyenne. Dans *Les Troyennes*, alors que la ville est tombée, les femmes sont déportées, emportées comme butin sexuel par les vainqueurs, qui ont tous les droits sur elles. Elles sont alors considérées comme des objets et dépendent de la volonté des hommes. Ainsi, Cassandre est attribuée à Agamemnon qui souhaite se marier avec elle. Les femmes de Troie pleurent la chute de leur ville en train de brûler, pourtant le coryphée leur annonce que le pire est à venir pour elles :

« LE CORYPHÉE

Tais-toi !

Garde ta patience,

les pires souffrances sont à venir.

UNE FEMME

Y a-t-il des souffrances pires ?

UNE AUTRE

Oui. Un Grec, peut-être, une nuit
te mettra de force dans son lit.

LA PREMIÈRE

Cette nuit-là, je la maudis d'avance
pour l'horreur qu'elle cache dans sa nuit »²⁸¹

Ainsi, les femmes de Troie sont simplement des objets sexuels qui n'ont aucun droit de parole sur leur situation. Alors que Cassandre se consacre à Apollon, Agamemnon brise cet engagement divin en la prenant pour épouse. C'est sa virginité qui attire le roi grec²⁸². Cette idée n'est pas présente dans la version d'Euripide. En effet, chez le dramaturge antique, Agamemnon est frappé par une flèche d'Éros. S'il s'éprend de Cassandre, ce n'est pas par choix, sa virginité de prophétesse n'entre pas en ligne de compte. Ainsi, la virginité de Cassandre est érotisée en un objet de désir dans la réécriture de Sartre.

3 La littérature à l'ère de la post-modernité

Alors que le XIX^e siècle se présentait comme un siècle de progrès, les espoirs portés par les nouvelles inventions humaines sont annihilés par les désastres du XX^e siècle. Après le constat de la destruction de la raison, le rapport des hommes au temps et à la société

281 J-P. Sartre, *Les Troyennes*, *op. cit.*, p.1061.

282 *Ibid.*, « Justement ! Ce qui attire en elle / le roi des Grecs, / c'est sa virginité sacrée / de prophétesse », p.1064.

change. Les idéologies s'effondrent et imposent une nouvelle manière de penser le monde et l'homme.

3.1 Nouveaux rôles de la littérature après la guerre

3.1.1 Dénoncer la barbarie de la guerre dans un nouveau théâtre

Alors que le théâtre classique reposait sur un principe d'imitation et souhaitait représenter l'homme et ses passions selon un principe de vraisemblance, le théâtre d'idée, dit aussi de « situation » propose un renouveau dans la manière de recevoir le théâtre. On dénonce ainsi une relation théâtrale consumériste, où le public consomme sa propre image. Contre cela, le théâtre de situation préfère redonner un sens et ne pas représenter l'homme en général mais l'homme actuel pour que le spectateur puisse réfléchir à sa condition présente. Le théâtre ne doit plus assumer son rôle cathartique de purgation qui amènerait le spectateur à un état d'apaisement de ses passions. Au contraire, le spectateur doit conserver un sens critique et percevoir l'urgence de la situation présente. Il s'agit donc surtout de rendre le spectateur lucide et de lui faire voir sa condition présente. Le théâtre doit être critique. Dans *Critique et théorie littéraires en France (1800-2000)*, Jean-Louis Cabanès et Guy Larroux écrivent : « ce n'est pas l'homme éternel qu'il s'agit de représenter mais l'homme actuel et le théâtre doit en appeler à sa responsabilité, notamment politique »²⁸³. Le théâtre assume un rôle éthique, il doit prendre position socialement et politiquement pour éveiller les consciences. En cela, le modèle originaire de la guerre de Troie est une

283 CABANES, Jean-Louis, LARROUX, Guy, *Critique et théorie littéraires en France (1800-2000)*, Paris, Belin, 2005, p.373.

situation assez générale et connue de tous qui permet une réflexion englobante mais s'ancre dans le temps présent. Sartre explique :

« Ce que le théâtre peut montrer de plus émouvant est un caractère en train de se faire, le moment du choix, de la libre décision qui engage une morale et toute une vie. [...] Et pour que la décision soit profondément humaine, pour qu'elle mette en jeu la totalité de l'homme, à chaque fois il faut porter sur la scène des situations-limites, c'est-à-dire qui présentent des alternatives dont la mort est un des termes. [...] Il faut trouver des situations si générales qu'elles soient communes à tous. [...] Chaque époque saisit la condition humaine et les énigmes qui sont proposées à sa liberté à travers des situations particulières. »²⁸⁴

Dans sa réécriture des *Troyennes*, Sartre emploie la situation-limite des femmes de la cité à la veille de leur déportation et de leur esclavage dans le modèle originel de la guerre de Troie pour interpeller le spectateur sur les raisons des guerres de décolonisations. L'auteur exprime par la voix des Troyennes, et particulièrement celle de Cassandre, son dégoût de la guerre et de la colonisation. Cela se transcrit par des interjections : « Elle servira Clytemnestre ! / Pouah ! »²⁸⁵. L'Europe est présentée comme un enfer : « Déracinée, arrachée à l'Asie, / il me faudra vivre et mourir en Europe. / Cela veut dire : en enfer »²⁸⁶. Sartre explique qu'il a accentué la dénonciation de la guerre coloniale par rapport au texte d'Euripide en insistant sur la notion d'Europe :

« Quant aux guerres coloniales, c'est le seul point sur lequel je me suis permis d'accentuer un peu le texte. Je parle à plusieurs reprises de l'« Europe » : c'est une idée moderne, mais elle répond à l'opposition antique entre Grecs et Barbares, entre la Grande Grèce qui développait sa civilisation vers la Méditerranée, et les établissements d'Asie Mineure où l'impérialisme colonial

284 SARTRE, Jean-Paul, *Un théâtre de situations*, Paris, Gallimard, 1973, p.20-21.

285 J-P. Sartre, *Les Troyennes*, *op. cit.* p.1063.

286 *Ibid.*, p.1061.

d'Athènes s'exerçait avec une férocité qu'Euripide dénonce sans ménagement »²⁸⁷

Il insère une distinction entre les deux continents qui n'était pas présente dans le texte d'Euripide. Il reprend tout de même les notions de « Grecs » et de « Barbares » pour employer ce dernier terme tel qu'on l'entend actuellement, et l'attribuer aux Européens. En effet, les Grecs définissait cette notion par opposition à toutes leurs valeurs. À l'inverse de l'ordre, la loi, la raison et la démocratie, les étrangers, considérés comme des barbares primitifs, agissaient par instinct dans le chaos et la sauvagerie selon le point de vue grec. Sartre inverse ces valeurs. Il place dans la bouche d'Andromaque une vive dénonciation des moyens employés par les vainqueurs pour asservir les Troyens :

« Hommes de l'Europe,
vous méprisez l'Afrique et l'Asie
et vous nous appelez barbares, je crois,
mais quand la gloriole et la cupidité
vous jettent chez nous,
vous pillez, vous torturez, vous massacrez.
Où sont les barbares, alors ?
Et vous, les Grecs, si fiers de votre humanité,
où êtes-vous ? »²⁸⁸

Il fait ainsi écho aux méthodes employées par l'armée française en Algérie pendant la guerre. Sartre écrit son adaptation d'Euripide après avoir vu une représentation de la pièce qui avait connu un grand succès pendant la guerre de décolonisation. Il l'explique dans son entretien avec Bernard Pingaud :

287 J-P. Sartre, propos recueillis par Bernard Pingaud dans *Bref* en février 1965, in *Ibid.*, p.1050.

288 J-P. Sartre, *Les Troyennes*, *op. cit.*, p.1085-1086.

« *Les Troyennes* ont été représentées pendant la guerre d'Algérie, dans une traduction très fidèle de Jacqueline Moatti. J'avais été frappé du succès qu'avait obtenu ce drame auprès d'un public favorable à la négociation avec le F.L.N. C'est évidemment cet aspect qui m'a intéressé d'abord. Vous n'ignorez pas que, du temps même d'Euripide, il avait une signification politique précise. Il était une condamnation de la guerre en général et des expéditions coloniales en particulier »²⁸⁹

La lecture des antiques au XX^e siècle et la conscience de ce décalage temporel nécessitent une adaptation moderne. Les auteurs livrent une nouvelle manière d'appréhender la figure dans le contexte des guerres du XX^e siècle. Christa Wolf choisit d'écrire sur Cassandre après sa lecture d'Eschyle. Elle aussi dénonce une guerre qu'elle juge absurde. Sartre fait apparaître que la guerre n'admet aucun réel vainqueur puisque tous mourront. De même, par la voix de Cassandre, l'auteure est-allemande dénonce ce qu'elle considère comme une imposture : « La fin de cette guerre fut digne de son commencement, une déshonorante imposture. Et mes Troyens de croire ce qu'ils voyaient, non ce qu'ils savaient »²⁹⁰. Ces dix années de siège auront donc été vaines car entre le début et la fin de la guerre, les Troyens n'auront pas appris la cause réelle pour laquelle ils se battaient. Cassandre, porteuse de la voix de Christa Wolf, dénonce donc le gouvernement qui cache ses motivations à la population. En effet, lorsque la prophétesse apprend qu'Hélène n'est jamais venue à Troie, elle comprend que les soldats Troyens font la guerre pour une cause qui n'existe pas et que le gouvernement les manipule, leur donnant une fausse raison pour qu'ils se battent. Alors que Cassandre a le don de prophétie, elle n'avait pas perçu qu'Hélène était une imposture, c'est Pâris qui le lui

289 J-P. Sartre, propos recueillis par Bernard Pingaud dans *Bref* en février 1965, in *Ibid.*, p.1049-1050.

290 C. Wolf, *Cassandre, les prémisses et le récit*, op. cit., p.431.

révèle : « Mon ardente femme ? Répondit-il sur un ton sarcastique. Réveille-toi, ma sœur. Enfin quoi : elle n'existe pas »²⁹¹. Désormais au courant de ce secret d'État, elle comprend par là même que les Grecs ne sont pas venus pour récupérer Hélène et qu'ils ne versent pas tout ce sang pour une femme. À l'image de la guerre froide, le gouvernement troyen refuse de nommer le conflit comme une guerre. Cassandre assume alors une posture politique dérangeante pour l'État. Or, comme dans tout régime dictatorial, on cherche à faire taire les opposants politiques. Ainsi, elle est enfermée. Ariane Eissen écrit dans son article « Le recours au mythe chez Christa Wolf » : « Pour Christa Wolf, Cassandre, en tant que prêtresse, participe à un pouvoir politique qu'elle est censée appuyer, alors que ses prédictions sont gênantes pour Priam. Celui-ci finit par la faire enfermer »²⁹². Les raisons pour lesquelles les hommes font la guerre sont absurdes puisqu'ils se battent pour quelque chose qui n'existe pas : « Il faut seulement veiller à ce que demeure au sein de l'armée la foi en ce fantôme »²⁹³.

Dans sa pièce *Croisades*, Michel Azama place ses personnages dans une guerre de religion qui semble se situer au Moyen-Orient mais considère toutes les guerres. Les hommes sont présentés comme des êtres belliqueux, animés par d'éternels conflits. L'auteur déplore toute l'horreur de la guerre et l'annonce dès son prologue en mettant le spectateur face à une situation extrême : deux enfants jouent à faire la guerre, le jeune garçon meurt à cause d'un jouet piégé, la fillette est ensuite criblée de balles. Face à la

291 *Ibid.*, p.336.

292 A. Eissen, « Le recours au mythe chez Christa Wolf », *op. cit.*, p.256.

293 C. Wolf, *Cassandre, les prémisses et le récit*, *op. cit.*, p.338.

mort subite de ces deux innocents, la guerre est présentée comme absurde. C'est un éternel recommencement de vengeances qui s'enchaînent les unes les autres. Bella, une jeune femme d'une vingtaine d'années qui a toujours grandi dans ce contexte guerrier, l'explique à Ismail, un jeune homme qu'elle tient en joue :

« La méfiance c'est dans la peau. On a trouvé la tête de mon cousin dans un sac devant la porte de la maison. Ma famille et la famille qui est de l'autre côté du champ n'arrêtent pas de se canarder dessus. Mon grand-père mon père mes oncles ça dure depuis bien avant que je naisse alors tu vois »²⁹⁴

La pièce déplore cette guerre qui n'en finit pas et oppose des amis qui doivent se séparer en raison de leur religion différente. Ainsi, Bella explique encore : « On se reverra. Chez les morts ils ont peut-être supprimé les frontières »²⁹⁵. Les morts, eux aussi, ont la parole. Ils se relèvent pour témoigner et décrire leur situation. Ils apparaissent comme des personnages à part entière et dialoguent entre eux ainsi qu'avec les vivants. Mais ils s'expriment également dans des monologues, c'est le cas de Bella, tuée par le père de son futur enfant pour venger la mort d'un de ses amis, quelques heures avant son accouchement :

« J'essaie de ressouder les morceaux de mon visage.

Je le masse.

Il a l'air intact.

En réalité il est fêlé. Il n'est plus là. Ce n'est plus mon visage je l'ai perdu. Je suis morte.

[...]

294 M. Azama, *Croisades*, *op. cit.*, p.53.

295 *Ibid.*, p.54.

Moi qui suis toujours moins femme que les autres femmes
 enfin je m'arrondissais enfin je me sentais
 la plus femme des femmes. Pauvre idiote.

[...]

C'est le vide absolu dans ma tête.

Un rideau de fer coupe ma tête en deux.

[...]

Un enfant peut naître d'une morte.

Coupe-moi en deux.

Ouvre-moi le ventre en deux.

Qu'il sorte.

Je t'en prie.

Ne le laisse pas pourrir à l'intérieur de mon cadavre »²⁹⁶

En vain, elle tente de sauver son enfant, pour faire perdurer la vie au-delà d'elle-même. Comme Cassandra chez Jean Laude, dépossédée d'elle-même et de son corps, placée en marge des autres femmes, elle livre un monologue lyrique depuis la mort, tentant vainement de se faire entendre de son bourreau. Comme dans *Le Dict de Cassandra*, les personnages parlent depuis l'au-delà et tentent de se reconstruire une humanité par le biais de leur parole, comme la prophétesse qui tente de livrer le témoignage de sa mort. Ce récit est nécessaire car depuis que Nietzsche a constaté la mort de Dieu²⁹⁷, une certitude de réponse dans l'au-delà a disparu.

296 *Ibid.*, p.88-89.

297 F. Nietzsche, *Le Gai Savoir*, *op. cit.*, p.1028.

3.1.2 La poésie contemporaine comme nouvelle approche de la littérature

Comme les dramaturges contemporains du théâtre de situation, les poètes de la même époque questionnent les rapports de l'homme au monde via le langage. Ils écrivent sous un ciel vide où le divin n'existe plus. Or George Steiner explique que la tragédie est morte. À la fin de son essai *La mort de la tragédie* il écrit :

« La tragédie est cette forme d'art qui exige l'intolérable fardeau de la présence de Dieu. Elle est morte à présent parce que Son ombre ne tombe plus sur nous comme elle tombait sur Agamemnon, sur Macbeth ou sur Athalie »²⁹⁸

La tragédie est morte mais il réside dans la voix de Cassandre une expérience tragique du langage puisqu'elle est tiraillée entre silence et cri et porte la malédiction divine en elle par son lien malheureux à Apollon. La tragédie réside dans la voix lyrique et souffrante de Cassandre car elle porte une voix autre. On ne peut plus trouver le théâtre tel qu'il était avant, la prophétesse est la dépositaire de la mémoire des vaincus mais également de la littérature qui peut être vouée à disparaître dans un monde chaotique. C'est par la voix de la Priamide et par le témoignage qu'elle offre dans les œuvres que la littérature reconstruit un monde en rappelant les erreurs du passé. On le remarque particulièrement chez Jean Laude, qui questionne l'aventure que constitue le langage et le rapport au monde qu'on trouve par l'écriture. Suite aux désillusions du XX^e siècle, les poètes contemporains sont obligés de se tourner vers la poésie et de questionner les pouvoirs du langage. Les guerres du XX^e siècle confirment le constat de Nietzsche : « Dieu est mort »²⁹⁹. Comment l'existence du divin pourrait-elle cohabiter avec l'horreur absolue ?

298 G. Steiner, *La mort de la tragédie*, op.cit., p.344.

299 F. Nietzsche, *Le Gai Savoir*, op. cit., p.1028.

Dès lors, comment écrire après cette certitude pessimiste que l'existence humaine est vaine ? La poésie contemporaine, et notamment les poètes de la génération de Philippe Jaccottet, André Du Bouchet ou Yves Bonnefoy, écrivent pour recréer un monde par leurs vers. Cassandre, après le désastre de la guerre de Troie et l'aveuglement de tous ceux qu'elle a en vain tenté de prévenir, se trouve au « bord extrême de [sa] vie »³⁰⁰ et parle avec la certitude qu'elle ne sera pas écoutée. Le texte littéraire dans lequel les auteurs lui donnent la voix sont cependant un moyen de recréer un monde détruit par la guerre.

Les propos de Cassandre portent les inquiétudes de cette poésie. Dans *Le Dict de Cassandre*, elle se présente comme un double du poète et livre une réflexion sur le langage. Elle ressasse ce constat sombre dans la section *Apocalypse*, le dernier acte de la mise en scène de sa mort :

« Jamais il n'y eut rien d'écrit
 qui laissât trace et se pût lire
 dans le ciel vide absolument
 de constellations.
 [...]
 Sinon inachevable, il n'y a pas de texte
 et sinon illisible
 il n'y a rien d'écrit qui ne se rompe, sitôt lu,
 et ne se dissémine
 par signes égarés dans le ciel vide et noir
 6 -
 Dans le ciel vide et noir, Cassandre avance et lit

300 C. Wolf, *Cassandre, les prémisses et le récit*, op. cit., p.244.

ce qui s'efface, à mesure qu'elle lit »³⁰¹

Elle relève l'impossibilité d'écrire sous ce ciel vide et noir. Elle est consciente de l'aridité du nouveau monde où la raison n'a plus lieu. Elle ouvre la deuxième partie par la déploration lancinante de l'aridité de son langage : « Aride, la dirai, la route, / aride, en moi aride, exposée aux périls. / Aride me dirait »³⁰². Elle constate également la vanité d'une parole qui ne crée pas de sens : « Aridité, ma sœur, / et longs cheminements qui ne s'achèvent / que pour ouvrir l'espace blanc ! »³⁰³. Elle cherche cependant un nouveau lieu pour livrer son témoignage, dépossédée de sa parole et de son corps. La prophétesse parle avec la certitude de sa mort, qu'elle livre sur les pages, que nous lisons comme un récit. Or, les poètes contemporains n'ont plus l'espoir de trouver un lieu après la mort. Dès lors, tous les lieux se dérobent pour les morts qui n'auront pas de sépulture. Sans personne pour assister à sa mort, elle sombre dans l'oubli en même temps que son corps, unique témoignage de sa présence au monde, est dévoré par les insectes : :

« Insecte pris dans les entrailles
de ce corps besogné
qui m'ouvre à l'obscur
de son pourrissement,
insecte bourdonnant et zézayant,
alimentant de signes
une charogne démembrée,
or travaillant le corps de la parole pourrissante,

301 J. Laude, *Le Dict de Cassandre, op. cit.*, p.69.

302 *Ibid.*, p.25.

303 *Ibid.*, p.27.

insecte noir et zézayant, ainsi j'inspecte
ce qui se décompose,
les yeux mauves ouverts au pire de la mort,
ainsi j'inspecte
ce qui n'a pas de nom et qui est à venir »³⁰⁴

Mais cette extériorisation, et le cheminement qu'elle fait en elle-même vers la mort, ne sont que les étapes du processus de création littéraire. Idée chère aux poètes contemporains, le texte est le pansement d'un siècle meurtri. Il permet de réattribuer un sens au monde. Ainsi, la parole que Cassandre livre est porteuse d'espoir :

« Un jour frugal éclaire toute chose
et toute chose est bonne, qui est simple
et accordée.
Et vous parlez, vous mesurez
au poids des lassitudes
la mémoire du jour et les promesses du désir,
et les paroles entre vous sont en partage
comme les gestes de vos mains
qui courent au long des filets »³⁰⁵

Le texte qu'elle offre et met en scène devant le « spectateur mental » de son témoignage est une manière de s'offrir une pierre tombale et une sépulture. La fin du texte est porteuse d'un nouvel espoir. Après l'expérience de l'horreur et de la dépossession, il faut construire un sens dans le texte qui est livré, pour que le nouveau monde ne soit plus morcelé par les erreurs du passé. Ainsi, le processus de création littéraire est long et passe

304 *Ibid.*, p.37-38.

305 *Ibid.*, p.62.

par de douloureuses expériences, mais Cassandre avance à tâtons pour déchiffrer le sens d'un nouveau monde qui se construit par le texte :

« Dans la distance, je me vois
 et je me vois, avec vos yeux, sur cette scène
 telle qu'ici vous me voyez,
 sur cette scène, moi, devant vous exposée
 mais à moi-même absente
 et déchiffrant, mots après mots, songe après songe,
 un texte »³⁰⁶

Dépossédée et extérieure à son corps, par l'effacement d'elle-même elle accède à une souffrance universelle qui lui permet de porter le témoignage de tous les opprimés.

3.2 La question du genre littéraire dans le contexte d'après-guerre

3.2.1 La crise des genres littéraires de l'après-guerre

La notion de genre est un élément essentiel de la description littéraire. Le mot « genre » désigne avant tout le genre humain, pour désigner l'ensemble des hommes, considérés en dehors de toute notion de sexe, de race, de pays. Cette notion regroupe de manière implicite l'idée de groupe d'êtres et explique le glissement sémantique qui s'est opéré vers le sens de « idée générale d'un groupe d'êtres ou d'objets présentant des caractères communs »³⁰⁷. Plusieurs domaines ont récupéré cette définition pour désigner des classifications particulières. Les sciences sociales, et particulièrement la grammaire,

306 *Ibid.*, p.71.

307 P. Robert, *Le Petit Robert*, *op.cit.*, p.1146.

utilisent d'abord le mot « genre » pour distinguer le féminin du masculin, contrairement au type sexuel qui fait références aux différences biologiques entre femmes et hommes. L'étude des rapports sociaux entre les sexes correspond à un courant de réflexion qui se développe dans les années 1970 aux États-Unis sous le nom de *gender studies*. Le genre désigne également les classifications qui sont faites dans le domaine de la littérature et de l'art en général. Ainsi, on classe par mode de création. On distingue alors le genre du portrait, le paysage, le gothique, le courant romantique, le roman, le théâtre ... La littérature se caractérise par la volonté taxinomique de regroupement en fonction de différents critères. L'idée de norme découle d'une volonté d'ordre propre à l'esprit humain qui souhaite classer les éléments du monde qu'il rencontre. L'humain classe pour se rassurer. On cherche à répartir dans des catégories pour passer du général au particulier. On trouve ainsi différents classements dans la littérature. Les premiers classements génériques correspondent aux travaux d'Aristote, qui dans la *Poétique*, distingue les grands genres de représentation de l'époque :

« L'épopée et la poésie tragique, comme aussi la comédie, l'art du dithyrambe, et, pour la plus grande partie, celui de la flûte et de la cithare ont tous ceci de commun qu'ils sont des représentations. Mais il y a entre eux des différences de trois sortes : ou bien ils représentent par des moyens autres, ou bien ils représentent des objets autres, ou bien ils représentent autrement, c'est-à-dire selon des modes qui ne sont pas les mêmes »³⁰⁸

On observe cependant des limites dans cette classification. L'idée de genre et les analyses qui en sont faites présentent des éléments stérilisants. Le côté prescriptif est contraignant puisque certaines œuvres se situent aux frontières de différents genres. Ceux-ci sont poreux et leurs caractéristiques n'excluent pas que du théâtre puisse également être

308 Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, 1, 47 a13, p.33.

de la poésie ou inversement. Les théoriciens mettent de l'ordre pour comprendre et juger les œuvres des auteurs. La création littéraire va parfois à l'encontre des normes établies par les arts poétiques car elle est plus subtile.

Or, la notion de genre ne fait plus sens après la guerre. On ne peut plus désormais classer de manière rationnelle puisque tous les codes sur lesquels reposaient le monde ont été remis en doute par les désastres perpétrés. Désormais, la littérature doit également être le lieu d'expérimentation sur le langage. On aboutit à un renouvellement et une libération des formes. S'il existe une prose poétique pourquoi n'existerait-il pas une prose théâtrale ou un théâtre poétique ? Il faut se libérer des contraintes posées par la norme, c'est notamment une des nouvelles fonctions des écrivains. Les dramaturges du théâtre de l'absurde et les auteurs du nouveau roman entrent dans ce que Nathalie Sarraute nomme dans son essai en 1956 « l'ère du soupçon ». Dans cette remise en question de l'intrigue, les genres peuvent se croiser entre eux et se compléter au sein d'une seule et même œuvre. Nous l'avons vu, *Le Dict de Cassandre* de Jean Laude a eu sa version en spectacle et la *Cassandre* de Christa Wolf a été adaptée en opéra parlé. Ces œuvres sont donc propres à une représentation sur scène devant un public et conçoivent ce que Henry Gil appelle un « spectateur mental ». On assiste en effet, pour les deux œuvres, au déroulement d'une intrigue qui se situe dans le même espace qu'Eschyle avait déjà mis en place dans son *Agamemnon*. Cette situation, au seuil de la mort, suggère une crise du langage qui peut donner lieu à une mise en scène théâtrale et à l'expression de la souffrance personnelle de Cassandre qui s'exprime dans une parole qui porte sa propre dramatisation. La durée de lecture correspond à une durée de représentation mentale. L'expérience littéraire peut ainsi

être représentée sur scène. La figure s'incarne alors dans un corps qui prend le relais de la parole, parfois impuissante pour dire toute la souffrance ressentie. Cassandre, prophétesse d'Apollon, éternelle persécutée, est une figure du lyrisme puisqu'elle exprime ses sentiments personnels mais elle porte également un lyrisme collectif en témoignant de la mémoire et des souffrances des vaincus.

3.2.2 La parole testimoniale créatrice de sens

Le témoignage de Cassandre est porteur d'un constat sombre mais aussi d'un nouvel espoir. Si les siècles écoulés n'ont pas permis aux hommes d'arrêter les désastres qui sous-tendent leur politique belliqueuse depuis l'Antiquité, en revanche, la littérature permet désormais de recréer un sens après le massacre. C'est le rôle qu'attribuent les poètes contemporains à leur poésie. Cassandre, voix porteuse du désastre, se recrée une identité et reconstruit la ville détruite par la nouvelle puissance créatrice de son langage, une fois ses mots pris en charge par les auteurs du XX^e siècle. Chez Christa Wolf, elle témoigne au seuil de la mort et fait revivre la ville, le temps de son récit rétrospectif. En replongeant dans le passé, elle porte la mémoire des Troyens :

« Tout cela, la Troie de mon enfance, n'existe plus que dans ma tête. C'est là que, pendant le temps qu'il me reste, je veux la reconstruire, sans oublier aucune pierre, aucune trouée de lumière, aucun rire, aucun cri. Qu'elle soit conservée en moi fidèlement, si court que soit le temps »³⁰⁹

Sa parole fait renaître Troie au fil de son témoignage, pierre après pierre. Cette parole créatrice met en scène la reconstruction d'une ville au sein de sa personne vouée à

309 C. Wolf, *Cassandre, les prémisses et le récit*, op. cit., p. 279.

disparaître pourtant rapidement. Elle est hantée par cette conscience de la disparition à venir : « l'épouvante me saisissait à l'idée que nous allions périr sans laisser de traces »³¹⁰. Figure de la parole, elle apparaît pour la première fois dans un texte écrit chez Homère, mais elle s'inscrit également dans l'oralité. Alors qu'elle n'est pas écoutée, elle tente cependant de raconter la légende de la chute de Troie et de faire perdurer la tradition orale de la transmission des récits. Or, si personne ne transmet son témoignage, le peuple troyen sera donc définitivement mort dans les mémoires. Jean Giraudoux le relève dans *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, à la fin de la pièce. Le poète Démokos est mort, il ne pourra donc pas témoigner pour les Troyens, Cassandre en fait le constat : « Le poète troyen est mort ... La parole est au poète grec »³¹¹. Ce poète désigne Homère, qui chantera les exploits des guerriers grecs. La prophétesse tient la dernière réplique de la pièce, puis la didascalie finale se ferme sur la pièce en ne laissant d'autre issue que le désastre à venir : « Le rideau tombe définitivement »³¹². Chez Eschyle, elle demande ainsi au chœur de transmettre son témoignage avant d'entrer dans le palais : « Je veux seulement qu'après ma mort de tout ceci vous témoigniez pour moi, le jour où, pour le prix de mon sang, le sang d'une femme, une femme aussi versera le sien »³¹³. Il en va de même chez Christa Wolf où Cassandre, au seuil de la mort, supplie qu'on continue de raconter ce qu'elle-même a dit. Elle souhaite ainsi livrer une nouvelle version du mythe, en marge des récits que les hommes se sont transmis :

310 *Ibid.*, p.349.

311 J. Giraudoux, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, *op. cit.*, p.163.

312 *Ibid.*, p.163.

313 Eschyle, *Agamemnon*, *op. cit.*, v.1317-1320, p.305.

« Donne-moi ce qu'il faut pour vivre. Mais je t'en supplie : envoie-moi un scribe, ou, encore mieux, une jeune esclave dotée d'une mémoire très précise et d'une voix forte. Ordonne-lui de redire à sa fille tout ce qu'elle entend de ma bouche. Et que sa fille en fasse de même avec sa fille, et ainsi de suite. De telle sorte qu'à côté du fleuve des épopées, ce minuscule ruisseau, à grande-peine, atteigne ces hommes lointains, plus heureux peut-être, qui vivront un jour »³¹⁴

Ainsi, face au canon littéraire des épopées écrites par des hommes grecs, Cassandre, femme vaincue, propose un nouveau mode de transmission des mythes et légendes. Elle souhaite que les femmes soient des passeuses d'histoires. Elle porte ainsi la voix d'Alicia Ostriker et de ses *revisionist mythmaking*. Ainsi transmise, la voix de Cassandre peut donc porter son témoignage à travers les siècles et parvenir jusqu'à nous. Christa Wolf, en nous proposant sa version de la figure, avec toutes les variations que cela comporte, se présente comme une de ces filles passeuses de la voix de la prophétesse. Elle livre le récit dans un temps contemporains aux lecteurs, ceux-ci ne peuvent pourtant pas attester qu'ils vivent dans une époque plus heureuse au vu des horreurs perpétrées pendant leur siècle. Sur les traces de Cassandre lors de son voyage en Grèce, Christa Wolf cherche à reconstituer le sens de la figure pour un public contemporain. Sa véritable rencontre avec la figure débute à la lecture d'Eschyle mais elle veut se détacher du canon littéraire proposé par les écrivains au cours des siècles : « ne m'équipant que d'un léger bagage de connaissance sous prétexte de ne vouloir recourir à aucun intermédiaire pour jouir de mes impressions »³¹⁵. Elle exprime cette volonté dès les premiers instants de son « récit de voyage à propos de l'apparition fortuite d'un personnage et de sa fabrication progressive »³¹⁶. Cassandre lutte contre l'oubli par sa parole, elle interpelle son lecteur pour

314 C. Wolf, *Cassandre, les prémisses et le récit*, op. cit., p.354.

315 *Ibid.*, p.15.

316 *Ibid.*, p.13.

qu'il reçoive le témoignage qu'elle livre. Dans son récit de voyage, Christa Wolf écrit : « Raconter est humain et produit quelque chose d'humain, mémoire, compassion, compréhension »³¹⁷. Ainsi, Cassandre tente de partager un savoir au-delà des siècles pour instaurer un échange avec son lecteur, pour qu'il reprenne son témoignage pour le passer à nouveau.

La transmission de la mémoire des vaincus est permise par la conception du texte littéraire assumé par les auteurs qui reprennent son témoignage. Or, l'épopée homérique aurait ses racines dans la tradition orale des aèdes. *Le Dict de Cassandre* présente Cassandre comme une conteuse qui se met en scène sur la page. La dimension orale du dict l'inscrit dans une tradition de passeuse d'histoire. Elle rend audible son témoignage par le support du texte qui s'écrit en même temps qu'elle parle sur scène devant le spectateur qu'elle suggère. L'orthographe et le mot même de « dict » suggèrent que Cassandre se présente comme une trouveresse médiévale. Aède à l'époque antique, elle suit la tradition des trouvères et des troubadours qui contribuent à la création d'une poésie en langue française. La voix de Cassandre, porteuse des histoires du passé, assume un rôle méta-poétique en permettant aux auteurs de se retrouver dans ses paroles pacifiques et raisonnées dans un siècle meurtri par les désastres. Plus que ses prédictions, c'est sa connaissance du passé qui lui permet de retrouver une voix puissante dans le XX^e siècle.

317 *Ibid.*, p.57.

CONCLUSION

Notre recherche avait pour ambition de mesurer combien Cassandra mettait en scène dans l'expression de ses souffrances personnelles les désastres jalonnant le XX^e siècle. Notre étude portait sur trois œuvres, chacune inscrite dans un genre différent. En 1965, Jean-Paul Sartre ancre Cassandra dans le genre théâtral avec son adaptation des *Troyennes* d'Euripide. Jean Laude accorde à la prophétesse une voix lyrique dans le genre poétique dans *Le Dict de Cassandra* en 1982. L'année suivante, en Allemagne de l'Est, Christa Wolf emploie la figure dans un cycle de cinq conférences qu'elle est invitée à donner à Francfort. Dans la dernière conférence, la protagoniste apparaît dans un récit romanesque où elle livre dans un monologue ce que fut sa vie.

La princesse déchue porte la voix des vaincus. Elle est inaudible mais elle doit tout de même livrer son témoignage puisque cela fait partie de son parcours mythique. Alors que les Grecs ont Homère pour raconter leurs exploits, la mémoire des Troyens ne subsistera que par ce que leurs ennemis en diront. Cassandra est donc la dépositaire d'une voix autre. Dans les trois œuvres de notre corpus, la figure est présentée au seuil de la mort ou de la déportation. Elle est déjà vaincue, de princesse elle est devenue esclave. Elle devient une figure mineure qui a peu d'intérêt pour les vainqueurs. Elle tente de résister au-delà de la mort par le témoignage qu'elle livre dans les textes. Contre l'oubli, elle lutte pour survivre par sa parole. Elle n'est écoutée dans aucune de nos œuvres, seules les pages sont témoin de son sort et de sa destinée. C'est l'auteur qui livre le témoignage par l'œuvre produite. La voix de Cassandra prend sa puissance par la mise en scène de sa parole

lyrique. Christa Wolf explique la démarche de son œuvre dans les conférences préalables au récit de Cassandre. Une imbrication existe entre la vie et le matériau³¹⁸, ce qui pousse l'auteure à s'interroger « sur la réalité de la figure historique de Cassandre et sur les conditions de l'écriture féminine »³¹⁹ dans la quatrième conférence. Elle explique vouloir faire de ses lecteurs les « témoins d'un processus qui a modifié [sa] grille de vision »³²⁰ car ses cours de poétique ont pour visé de leur faire comprendre que le monde post-concentrationnaire modifie la conception de la poésie :

« il n'existe plus de poétique et il ne peut pas en exister capable d'empêcher que l'expérience vivante de sujets innombrables soit mise à mort et enterré sous forme d'objets de l'art. Ces objets de l'art (" œuvres ") sont-ils donc aussi des produits de l'aliénation engendrée par une civilisation dont d'autres produits parfaits sont fabriqués à des fins d'autodestruction ? »³²¹

La poésie ne peut plus concevoir le genre épique comme un modèle puisqu'il glorifie la guerre. Témoins des récents désastres des conflits successifs du XX^e siècle, les écrivains doivent reconfigurer les mythes pour leur attribuer une nouvelle valeur. Cassandre apparaît avec les autres personnages de la guerre de Troie chez Homère dans *Illiade*. Elle naît dans le genre épique dédié à la valorisation des hauts faits guerriers. Mais alors, sa figure n'est pas encore vraiment développée et le lyrisme est encore absent. Elle n'est pas inspirée puisqu'elle voit simplement plus loin que les autres et ses visions ne sont pas dues à des prédictions mais à son acuité visuelle. Elle devient lyrique quand Pindare la

318 *Ibid.*, p.11.

319 *Ibid.*, p.11.

320 *Ibid.*, p.10.

321 *Ibid.*, p.11.

lie à Apollon, et quand sa parole devient porteuse de malheur lorsqu'elle passe à la tragédie chez Eschyle. Pour que le lyrisme naisse il faut en effet qu'il y ait une voix pour dire le malheur. En cela, le théâtre permet d'exprimer cette voix. Chez Euripide, le lyrisme devient une inspiration exaltée et Cassandre ne chante plus un thrène mais bien une ode à son mariage à venir avec Agamemnon.

À l'ère hellénistique, elle repasse en poésie chez Lycophron. Elle ne perd pas sa voix lyrique pour autant. En effet, ce poème complexe lui accorde un long monologue. Ainsi le lyrisme peut s'exprimer pleinement sur les malheurs vécus et à venir. Elle pleure son sort personnel, son enfermement et son viol, que Lycophron évoque le premier. Témoin tragique de l'histoire désastreuse qui se joue alors même qu'elle tente de la prévenir, Cassandre est marginalisée en raison de sa malédiction. Les auteurs de notre corpus font cependant apparaître que la Priamide est une figure de raison et que sa solitude est due à une symbolique plus complexe que l'impuissance de sa voix. Au XX^e siècle, Cassandre devient également porteuse d'un lyrisme collectif car elle représente les opprimés et les figures de subalternes auxquelles les études postcoloniales s'intéressent. Elle porte notamment la voix d'une nouvelle vision du monde qui n'est plus euro-centrée, ainsi que la voix des auteurs qui s'inscrivent en marge du canon littéraire porté par des auteurs masculins. Cassandre trouve un regain d'intérêt dans cette période sombre en raison du caractère tragique de ce siècle dévasté par les conflits. Dans son article « Essai d'approche sociopoétique de la figure de Cassandre » , Véronique Léonard-Roques explique l'intérêt porté à la figure dans les réécritures contemporaines du mythe :

« Chez Cassandre, le caractère inaudible et mal reçu de son discours (fût-il énoncé rationnellement) fait écho à la difficulté éprouvée par les témoins rescapés des crimes de masse à se faire entendre. D'autre part, la fortune contemporaine de la figure s'explique aussi par le nouveau regard social et anthropologique porté sur le " mineur " (femme, étranger, barbare, fou), le dominé, le subalterne, l'exclu. C'est la voix de ces catégories ou de ceux qui y sont assignés que Cassandre, figure discordante et marginale (notamment en ce qu'elle dénonce les valeurs héroïques ou les hiérarchies de genre), peut donner à entendre »³²²

Cassandre livre la mémoire du passé et en porte le témoignage pour que le futur n'ait pas à vivre les mêmes désastres. Elle est à la fois historienne et prospectiviste. Elle analyse l'histoire pour connaître le futur et n'est plus en proie à *l'enthousiasmos*. Désormais figure rationnelle de savoir, elle divulgue les souffrances vécues par tous les opprimés pour témoigner et prévenir de nouveaux conflits. Comment livrer un témoignage inaudible auquel les vivants souhaitent se soustraire ? Cassandre assume une fonction métapoétique pour les auteurs. Figure de la parole, elle porte la tradition littéraire dans sa voix. Comme aux temps anciens où la transmission passait par l'oral, la prophétesse livre un témoignage audible par les pages qui sont écrites.

Le mythe peut se couler dans différentes formes possibles, ainsi Cassandre passe aisément d'un genre à l'autre, conservant toutefois ses attributs poétiques et théâtraux. Figure de la parole, elle questionne le pouvoir de la littérature par l'impuissance de sa voix et la force de son témoignage. Plus qu'une dénonciation des guerres de décolonisation, de la guerre froide ou des désastres de la seconde guerre mondiale, la figure de Cassandre est une figure pacifique dénonciatrice de toutes les guerres et de la guerre en générale. La

322 LÉONARD-ROQUES, Véronique, « Essai d'approche sociopoétique de la figure de Cassandre », *Sociopoétique* [En ligne], *Mythes, contes et sociopoétique*, mis en ligne le 10/02/2016, <http://sociopoetiques.univ-bpclermont.fr/mythes-contes-et-sociopoetique/dossier/essai-d-approche-sociopoetique-de-la-figure-de-cassandre>.

figure se construit chez les Anciens, les auteurs du XX^e siècle écrivent donc avec cet héritage. S'ils s'en détachent pour ancrer Cassandre dans leur contexte politique, le matériau antique et le recours à la guerre de Troie constituent un modèle réflexif pour les auteurs d'un siècle guerrier. Patricia Vasseur-Lesangneux écrit dans son ouvrage *Les tragédies grecques sur la scène moderne. Une utopie théâtrale* : « Plus le metteur en scène rapproche la tragédie antique de nous, plus il fait résonner les interprétations politiques qu'il lit dans le texte, et qu'il amplifie pour en faire un message »³²³. En effet, la voix de Cassandre semble prévenir vainement des dangers de la guerre depuis des siècles mais elle reste toujours inaudible. Elle porte le témoignage des populations opprimées, déchues, vaincues. Sa voix lyrique porte sa souffrance personnelle mais également la souffrance de tous les peuples en guerre du monde.

Le chant livré à travers les pages l'isole des autres protagonistes. Chez Jean Laude et Christa Wolf, la forme du monologue porte cette solitude puisque c'est une voix seule qui s'exprime, n'ayant droit à aucune interaction. Le lecteur est le seul destinataire des propos de la prophétesse. L'aspect monologal confère un aspect théâtral à sa parole (car elle raconte ce qui semble être la mise en scène de sa mort) mais il lui permet également l'épanchement de ses sentiments lyriques (car elle exprime sa souffrance personnelle face à cette mort tragique). En effet, le monologue permet de se raconter, sans que les propos soient contraints par la présence des autres protagonistes qui invalident sa parole. Elle livre un témoignage autre, qui se détache du canon littéraire mis en place dans l'épopée homérique. Les auteurs attribuent à Cassandre un monologue lyrique pour laisser

³²³ P. Vasseur-Lesangneux, *Les Tragédies grecques sur la scène moderne. Une utopie théâtrale*, op. cit., p.54.

s'exprimer en elle une voix d'opprimée, lui accordant ainsi la première place dans l'interaction. Ses contemporains présentent Cassandre comme une femme marginale et terrifiante car elle annonce une vérité face à un désir collectif d'ignorance, mais les auteurs ont toujours rationalisé la figure et contredit son apparente monstruosité.

Ce travail se voulait principalement axé sur l'emploi de la figure de Cassandre dans le contexte guerrier du XX^e siècle. Il pourrait être pertinent d'approfondir la réflexion sur le travail de quête identitaire qu'elle effectue, particulièrement chez Christa Wolf. L'accès à l'intériorité de la protagoniste, permis par le lyrisme et l'expression de ses sentiments personnels, est également facilité par le genre romanesque qui livre entre dans la psychologie du personnage.

BIBLIOGRAPHIE

I. Œuvres primaires

I.1. Corpus principal

LAUDE, Jean, *Le Dict de Cassandre*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1982.

SARTRE, Jean-Paul, *Les Troyennes* [1965], adaptation des Troyennes d'Euripide, notice de Jacques Deguy, in *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2005.

WOLF, Christa, *Cassandre*, [édition allemande : 1983], traduit de l'allemand par Alain Rance et Renate Rance-Otterbein, Paris, Stock, coll. « La Cosmopolite », 1994.

I.2. Cassandre dans les autres œuvres

BERLIOZ, Hector, *Les Troyens*, enregistrement sonore de l'orchestre symphonique de Londres, Londres, London Symphony Orchestra, 2001, <https://music.apple.com/us/album/berlioz-les-troyens-the-trojans/1394271031>. (1853-1863)

BEY DURIF, Malika, *Tombeau de Cassandre*, Creil, Dumerchez-Noum, coll. « Le Passeur », 1997. (1997)

ESCHYLE, « Agamemnon » in *Orestie* in *Théâtre complet*, présentation, traduction et notes de Paul Mazon, préface de Pierre Vidal-Naquet, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1982. (458 av. J.C.)

EURIPIDE, « Les Troyennes », in *Tragédies complètes II*, présentation, traduction et notes de Marie Delcourt-Curvers, Paris, Gallimard, 1962. (415 av. J.C.)

FABIEN, Michèle, *Jocaste, Déjanire, Cassandre*, Bruxelles, Didascalies, 1995. (1995)

GIRAUDOUX, Jean, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, Paris, Le Livre de Poche, 2016. (1935)

HOMÈRE, *L'Illiade*, traduction par Eugène Lasserre, présentation par Jean Métayer et Jean-Claude Riedinger, Paris, Flammarion, 2017. (VIII^e siècle av. J.C.)

HOMÈRE, *L'Odyssée*, traduction par Médéric Dufour et Jean Raison, présentation par Pierre Pellegrin, Paris, Flammarion, 2017. (VIII^e siècle av. J.C.)

HUGO, Victor, « Cassandre », in *La Légende des siècles*, préface de Claude Roy, présentation et notes d'Arnaud Laster, Paris, Gallimard, 1974. (1877)

JARRELL, Michael, *Cassandra*, enregistrement sonore avec Astrid Bas et Susanna Malkki de l'ensemble intercontemporain, Berlin, Kairos, 2009, <https://music.apple.com/fr/album/michael-jarrell-cassandra/1019365209>. (1994)

LYCOPHRON, *Alexandra*, étude, traduction et notes de Gérard Lambin, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2005. (vers 200 av. J.C.)

MANDELSTAM, Ossip, « A Cassandra », in *Tristia*, traduction et préface de François Kérel, Paris, Gallimard, 1982. (1922)

PINDARE, « Onzième pythique » in *Pythiques*, traduction d'Aimé Puech, Paris, Les Belles Lettres, 1977. (474 av. J.C.)

PUJADE-RENAUD, Claude, « Cassandra », in *Celles qui savaient*, Arles, Actes Sud, 2000. (2000)

RONSARD, Pierre de, *Les Amours*, présentation et notes d'André Gendre, Paris, Livre de Poche, 2014. (1552-1553)

SCHILLER, Friedrich von, « Cassandra » [« Kassandra »], in *Ballades*, traduction notes et introduction de Léon Mis, Paris, Montaigne, 1944. (1802)

YOURCENAR, Marguerite, « Clytemnestre ou le crime », in *Feux*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1974. (1957)

I.3. Autres œuvres utilisées

AZAMA, Michel, *Croisades*, Paris, Éditions théâtrales, 1989.

HUGO, Victor, HETZEL, Pierre-Jules, *Correspondance II, janvier 1854 – avril 1857*, présentation et notes de Sheila Gaudon, Paris, Klincksieck, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich, *Le Gai Savoir*, traduction de Pierre Klossowski, présentation et notes de Marc de Launay, in *Œuvres II*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2019.

NIETZSCHE, Friedrich, *La naissance de la tragédie ou Hellénité et pessimisme*, traduction de Philippe Lacoue-Labarthe, in *Œuvres I*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2000.

PAUSANIAS, *Description de la Grèce*, traduction de l'abbé Gedoyn, Paris, Debarle, 1796, <http://remacl.org/bloodwolf/erudits/pausanias/phocide.htm#V>.

PLATON, *Ion*, traduction, introduction et notes de Monique Canto, Paris, Flammarion, 1989.

PLATON, *Charmide*, traduction, introduction et notes de Louis-André Dorion, Paris, Flammarion, 2004.

RIMBAUD, Arthur, *Correspondance*, présentation et notes de Jean-Jacques Lefrère, Paris, Fayard, 2007.

WOOLF, Virginia, *Une chambre à soi* [édition anglaise : 1929], traduit de l'anglais par Clara Malraux, Paris, 10/18, 1992.

II. Bibliographie – ouvrages critiques

II.1. Sur Cassandre

II.1.1. Articles de dictionnaires

COSTE, Martine Agathe, « (la) Folle », in BRUNEL, Pierre et MANCIER, Frédéric, *Dictionnaire des mythes féminins*, Monaco, Éditions du Rocher, 2002, p. 779-786.

RACINE, Romain, « Cassandre » in BRUNEL, Pierre et MANCIER, Frédéric, *Dictionnaire des mythes féminins*, Monaco, Éditions du Rocher, 2002, p. 336-344.

GRIMAL, Pierre, « Cassandre », in GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 2002, p.80-81.

II.1.2. Volumes collectifs

GOUDOT, Marie (dir.), *Cassandre*, Paris, Éditions Autrement, coll. « Figures mythiques », 1999.

LÉONARD-ROQUES, Véronique et MESNARD, Philippe (dir.), *Cassandre, figure du témoignage*, Paris, Kimé, 2015.

II.1.3. Monographies générales

DAVREUX, Juliette, *La légende de la prophétesse Cassandre d'après les textes et les monuments*, Paris, Droz, 1942.

DESMEULES, Justine, « Je » dis la vérité ; *Parole de Cassandre !*, thèse sous la direction de BERTRAND, Michel, Aix-en-Provence, Universités Aix-Marseille, 2012.

MAZZOLDI, Sabina, *Cassandra, la vergine e l'indovina. Identita di un personaggio da Omero all'Ellenismo*, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2001.

RACINE, Romain, *Le Mythe de Cassandre. Vingt apparitions de la prophétesse troyenne : entre perte et recherche d'identité*, thèse soutenue sous la direction de BRUNEL, Pierre, Université Paris IV-Sorbonne, 2003.

II.1.4. Articles

BALLESTRA-PUECH, Sylvie, « Cassandre ou l'autre scène », in LEONARD-ROQUES, Véronique et MESNARD, Philippe (dir.), *Cassandre, figure du témoignage*, Paris, Kimé, 2015, p.27-47.

BOLLACK, Jean, « Le thrène de Cassandre », *Revue des Études grecques*, Paris, Éditions les Belles Lettres, tome XCIV, n° 445-446, janvier-juin 1981, p. 1-13.

GOUDOT, Marie, « Enquête sur une énigme bien gardée », *Cassandre*, Paris, Éditions Autrement, coll. « Figures mythiques », 1999, p. 7-14.

GOUDOT, Marie, « Le motif dans le tapis pourpre », *Cassandre*, Paris, Éditions Autrement, coll. « Figures mythiques », 1999, p. 15-41.

GOUDOT, Marie, « Rivages féminins en mythologie. L'inquiétant savoir des femmes », *Études*, 2001/4, tome 394, p. 521-532.

GOUDOT, Marie, « Ce que voit Cassandre », *Cahiers jungiens de psychanalyse*, 2004/3, n°111, p.99-102.

IRIARTE, Ana, « Le chant interdit de la clairvoyance », in GOUDOT, Marie (dir.), *Cassandre*, Paris, Éditions Autrement, coll. « Figures mythiques », 1999, p. 42-64.

LÉONARD-ROQUES, Véronique, « Essai d'approche sociopoétique de la figure de Cassandre », *Sociopoétique* [En ligne], *Mythes, contes et sociopoétique*, mis en ligne le 10/02/2016, URL : <http://sociopoetiques.univ-bpclermont.fr/mythes-contes-et-sociopoetique/dossier/essai-d-approche-sociopoetique-de-la-figure-de-cassandre>.

MAZZOLDI, Sabina, « Cassandra's Prophecy between Ecstasy and Rational Mediation », *Kernos*, n°15, 2002.

MOREAU, Alain, « Les ambivalences de Cassandre », in LAURENS, Annie-France (dir.), *Entre hommes et dieux*, Paris, Les Belles Lettres, 1989, p.145-167.

PUECH, Christian, « Cassandre ou la division », in GOUDOT, Marie (dir.), *Cassandre*, Paris, Éditions Autrement, coll. « Figures mythiques », 1999, p.108-128.

II.1.5. Cassandre chez les auteurs du corpus

DEGUY, Jacques, « Notice », in SARTRE, Jean-Paul, *Les Troyennes*, Paris, Gallimard, 1965, p.1547-1555.

EISSEN, Ariane, « Le recours au mythe chez Christa Wolf », in *Images du mythe, images du moi. Mélanges offerts à Marie Miguet-Ollagnier*, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2002, p.253-266.

HÄHNEL-MESNARD, Carola, « "Je veux rester témoin " Témoigner de l'histoire dans *Cassandre* de Christa Wolf », in LÉONARD-ROQUES Véronique, et MESNARD, Philippe (dir.), *Cassandre, figure du témoignage*, Paris, Kimé, 2015, p.217-243.

HEIDMANN VISCHER, Ute, « L'épreuve de la douleur. *Cassandre* chez Eschyle et Christa Wolf », in LAZARIDIS, Anastasia Danaé, BARAS, Vincent et BIRCHLER Terpsichore (dir.), *Mélanges offerts à Bertrand Bouvier*, Paris, Les Belles Lettres, 1995, p.41-52.

PINGAUD, Bernard, introduction à son entretien avec Jean-Paul Sartre dans *Bref* en février 1965, in SARTRE, Jean-Paul, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2005, p.1047.

LÉONARD-ROQUES, Véronique, « *Cassandre* dans le récit de voyage en Grèce de Christa Wolf : de la mémoire littéraire au réinvestissement personnel », in LÉONARD-ROQUES Véronique, et MESNARD, Philippe (dir.), *Cassandre, figure du témoignage*, Paris, Kimé, 2015, p.195-217.

LÉONARD-ROQUES, Véronique, « Marginalité et poésie : les discordances irréductibles de la voix(e) de *Cassandre* chez Jean Laude », in AURAIJ-JONCHÈRE, Pascale (dir), avec la collaboration de BENEDETTA COLLINI, Maria, *Voix poétiques et mythes féminins*, Clermont-Ferrand, PUBP, coll. « Mythographie et sociétés », 2017, p.133-159.

SARTRE, Jean-Paul, Propos recueillis par Bernard Pingaud dans *Bref* en février 1965, in SARTRE, Jean-Paul, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2005, p.1047-1051.

SZENDY, Peter, entretien avec Michael Jarrell, théâtre du châtelet, mars 1994, consulté sur <http://www.michaeljarrell.com/fr/oeuvres-fiche.php?cotage=26125>.

II.2. Sur les auteurs du corpus, leur contexte d'écriture et leurs esthétiques

II.2.1. Volumes collectifs

ALEXANDRE-BERGUES, Pascale, ALEXANDRE, Didier (dir.), *Le Dramatique et le lyrique dans l'écriture poétique et théâtrale des XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Les Belles Lettres (dif.), Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2002.

CABANÈS, Jean-Louis, LAROUX, Guy, *Critique et théorie littéraires en France (1800-2000)*, Paris, Belin, 2005.

DEMONT, Paul, LEBEAU, Anne, *Introduction au théâtre grec antique*, Paris, LGF, 1996.

SCEPI, Henri (dir.), *Le Genre et ses qualificatifs*, Rennes, La Licorne, 2013.

II.2.2. Monographies générales

AZAMA, Michel, *De Godot à Zucco : anthologie des auteurs dramatiques de langue française, 1950-2000. Volume 3, Le bruit du monde.*, Paris, Éditions théâtrales, 2004.

DEJARDIN, Isabel, *Captives en tragédie*, Saint-Genouph, Librairie Nizet, 2008.

JUDET DE LA COMBE, Pierre, *Les Tragédies grecques sont-elles tragiques ? Théâtre et théorie*, Paris, Bayard, 2010.

LAUDE, Jean, *Pour Jean Laude*, Saint-Etienne, Musée d'art moderne, 1991.

LORAUX, Nicole, *La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, 1999.

LORAUX, Nicole, *Façons tragiques de tuer une femme*, Paris, Hachette, coll. « Textes du XXe siècle », 1985.

MONSACRÉ, Hélène, *Les Larmes d'Achille. Héros, femme et souffrance chez Homère* [1984], Paris, Éditions du Félin, 2010.

MAULPOIX, Jean-Michel, *Du Lyrisme*, Paris, José Corti, coll. « En lisant en écrivant », 2000.

DE ROMILLY, Jacqueline, *Héros tragiques, héros lyriques*, Saint-Clément-de Rivière, Fata Morgana, 2000.

POULAIN, Alexandra (éd.), *Passions du corps dans les dramaturgies contemporaines*, Villeneuve d'Asc, Presses Universitaires du Septentrion, 2011.

PROST, Brigitte, *Le répertoire classique sur la scène contemporaine. Les jeux de l'écart*, préface de Jean Rohou, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

ROUBINE, Jean-Jacques, *Théâtre et mise en scène 1880-1980*, Paris, PUF, 1980.

SARTRE, Jean-Paul, *Un théâtre de situations*, Paris, Gallimard, 1973.

STEINER, George, *La Mort de la tragédie*, traduction de Rose Celli, Paris, Gallimard, 1993.

SURGERS, Anne, *Scénographie du théâtre occidental*, Paris, Armand Colin, 2017.

VASSEUR-LEGANGNEUX, Patricia, *Les tragédies grecques sur la scène moderne. Une utopie théâtrale*, Villeneuve d'Asc, Presses Universitaires du Septentrion, 2004.

II.2.2. Articles

BARY, Nicole, « Christa Wolf, l'écriture et la vie », in *Études*, vol. février, n°2, 2015, p. 79-90.

DUBOR, Françoise, HEULOT-PETIT, Françoise « Le monologue contre le drame ? Une question ouverte », in DUBOR, Françoise, HEULOT-PETIT, Françoise, *Le Monologue contre le drame*, Rennes, Presses Universitaire de Rennes, 2011, p.7-18.

DUBOR, Françoise, « Le monologue, la question des définitions », in DUBOR, Françoise, HEULOT-PETIT, Françoise, *Le Monologue contre le drame*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p.21-42.

GIL, Henry, « Du dramatique dans le poétique : Lorca, le poète dramaturge », in SCEPI, Henri, *Le Genre et ses qualificatifs*, Rennes, La Licorne, 2013, p.249-260.

MESNAGE, Maurice, « Le cri tragique chez les Grecs », in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°25, Paris, décembre 1966, p.420-439.

PLESSARD, Didier, « De l'effondrement des récits à l'explosion des figures : les présences paradoxales du mythe dans l'écriture théâtrale contemporaine », in EISSEN, Ariane et ENGÉLIBERT, Jean-Paul, *La dimension mythique de la littérature contemporaine*, Poitiers, La Licorne, 2000, p. 41 – 57.

VERNANT, Jean-Pierre, « Tensions et ambiguïtés dans la tragédie grecque », in VERNANT, Jean-Pierre et VIDAL-NAQUET, Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, t.1, Paris, La Découverte, 1972, rééd. 2001, p.19-41.

II.3. Sur les catégories du mythe et de la figure mythique

BRUNEL, Pierre (dir.), préface, *Dictionnaire des mythes littéraire*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988, p.7-15.

BRUNEL, Pierre, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, PUF, 1992.

CASSIRER, Ernst, *La Philosophie des formes symboliques. 2. La pensée mythique*, Paris, Éditions de minuit, 1972.

DETIENNE, Marcel, *L'Invention de la mythologie*, Paris, Gallimard, 1981.

DETIENNE, Marcel, *Les Maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Préface de Pierre Vidal-Naquet, Paris, Librairie François Maspero, 1981.

DUPUIS, Sylviane, « Surgissement / détournement de mythes dans la pratique poétique », in HEIDMANN Ute (dir), *Poétique comparées des mythes. De l'Antiquité à la modernité*, Lausanne, Payot, 2003, p. 65 – 85.

GELY, Véronique, « Pour une mythopoétique : quelques propositions sur les rapports entre mythe et fiction » (article en ligne publié le 21/05/2016 consultable sur www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/gely.html).

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Le Cru et le cuit*, Paris, Plon, coll. « Mythologiques », 2009.

MONNEYRON, Frédéric, THOMAS, Joël, *Mythes et littérature*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je? », 2012.

UNGER, Catherine, entretien télévisé avec Jean-Pierre Vernant pour l'émission *Les Grands entretiens* du 25 mars 2002, consulté sur <http://www.fabriquedesens.net/Dionysos-par-Jean-Pierre-Vernant>.

II.4. Théories littéraires et études en sciences humaines

II.4.1. Théories littéraires

ARISTOTE, *La Poétique*, texte, traduction et notes de Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, préface de Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, 1980.

GENETTE, Gérard, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 2002.

II.4.2. Études menées en linguistique

AUSTIN, John Langshaw, *Quand dire c'est faire*, [édition anglaise : *How to do Things with Words*, 1962], introduction, traduction et commentaires de Gilles Lane, Paris, Seuil, 1970.

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, 2, Paris, Gallimard, 1974.

GRICE, Paul, « Logique et conversation », in *Communications*, n°30, Paris, Seuil, 1979, p.57-72.

II.5. Dictionnaires utilisés

REY, Alain, *Dictionnaire Historique de la langue française*, Paris, Robert, 2010.

ROBERT, Paul, *Le Petit Robert*, texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, Paris, Robert, 2015.

Table des matières

| | |
|--|----|
| REMERCIEMENTS..... | 1 |
| INTRODUCTION..... | 2 |
| 1. Présentation de Cassandre..... | 2 |
| 1.1 Présentation de la figure..... | 2 |
| 1.2 Evolution du mythe..... | 4 |
| 2. Définition des notions..... | 9 |
| 2.1 Définition du mythe..... | 9 |
| 2.2 Définition du lyrisme..... | 11 |
| 2.3 Définition du théâtre..... | 12 |
| 3. Œuvres du corpus..... | 14 |
| 1. Jean-Paul Sartre, <i>Les Troyennes</i> | 14 |
| 2. Jean Laude, <i>Le Dict de Cassandre</i> | 15 |
| 3. Christa Wolf, <i>Cassandre</i> | 16 |
| 4. Pourquoi réunir ces œuvres ?..... | 17 |
| 4. Problématique..... | 17 |
| PREMIÈRE PARTIE : CASSANDRE, FIGURE THÉÂTRALE..... | 19 |

| | | |
|--|--|----|
| 1 | Cassandra dans la tradition théâtrale..... | 19 |
| 1.1 | Premières apparitions littéraires et théâtrales..... | 19 |
| 1.2 | Évolution théâtrale de Cassandra..... | 27 |
| 2 | Rendre Cassandra théâtrale dans des genres non théâtraux..... | 31 |
| 2.1 | Cassandra, héroïne tragique..... | 31 |
| 2.2 | L'énonciation théâtrale de Cassandra..... | 40 |
| 3 | Espace scénique et mise en scène..... | 51 |
| 3.1 | L'expérience théâtrale en Grèce antique..... | 51 |
| 3.2 | La restitution de la mise en scène d'Euripide dans l'adaptation de Jean-Paul Sartre... | 52 |
| 3.3 | Le « spectateur mental » dans <i>Le Dict de Cassandra et Cassandra</i> | 57 |
| DEUXIÈME PARTIE : CASSANDRE, FIGURE LYRIQUE..... | | 66 |
| 1 | Le chant lyrique de Cassandra : corps lyrique et théâtral..... | 66 |
| 1.1 | Le monologue lyrique, relais de la parole théâtrale..... | 66 |
| 1.2 | La parole impuissante de Cassandra..... | 70 |
| 1.3 | L'épreuve d'une douleur corporelle et d'une mort tragique et lyrique..... | 75 |
| 1.4 | Le chant lyrique, expression de sa plainte..... | 79 |
| 2 | Cassandra, figure liée au sacré..... | 85 |

| | |
|---|-----|
| 2.1 Lien à Apollon..... | 85 |
| 2.2 Lien à Dionysos..... | 91 |
| 2.3 Entre don surhumain et faiblesse humaine..... | 97 |
| 3 Inspiration poétique : figure de la divination et parole prophétique..... | 100 |
| 3.1 Parole prophétique inspirée ambiguë..... | 100 |
| 3.2 L'inspiration des dieux implique une solitude clairvoyante..... | 104 |
| 3.3 Cassandre, porteuse d'une voix poétique étrangère à elle-même..... | 111 |
| TROISIÈME PARTIE : CASSANDRE LA VAINCUE AU SIÈCLE DES GUERRES MONDIALES..... | 116 |
| 1 Cassandre dans l'imaginaire du XX ^e siècle..... | 116 |
| 1.1 Le XX ^e siècle, siècle guerrier de remise en doute..... | 116 |
| 1.2 La guerre de Troie comme modèle de la guerre originaire : la réutilisation du mythe dans un contexte guerrier..... | 120 |
| 1.3 Cassandre, maîtresse du temps et de son savoir..... | 123 |
| 2 Figure pacifique de vaincue et d'opprimée, porteuse de la voix des mineures..... | 130 |
| 2.1 Vaincue porteuse d'une voix pacifique, représentante des opprimés..... | 130 |
| 2.2 Contre les normes sociales de genre, femme dans un contexte guerrier..... | 138 |
| 3 La littérature à l'ère de la post-modernité..... | 144 |

| | |
|--|-----|
| | 186 |
| 3.1 Nouveaux rôles de la littérature après la guerre..... | 145 |
| 3.2 La question du genre littéraire dans le contexte d'après-guerre..... | 156 |
| CONCLUSION..... | 163 |
| BIBLIOGRAPHIE..... | 169 |