DOCTORAT AIX-MARSEILLE UNIVERSITÉ

délivré par

Université de Provence

N° attribué par la bibliothèque

|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|

THESE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR D'AIX-MARSEILLE UNIVERSITÉ

Formation doctorale :

……

Présentée et soutenue publiquement

Par

……..

le……

Titre :

Directeur de thèse :

Michel Bertrand

JURY

M.

M.

M.

Résumé

Titre : « Je » dis la vérité ; *Parole de Cassandre !*

Polymorphisme de l'indicible, de l'innommable et de l'irreprésentable

Résumé en français :

La prophétesse Cassandre se revête d'emblée dans ses différentes manifestations contemporaines d'un caractère polymorphe. Nous avons voulu démontrer dans ce travail la modernité de son personnage en nous appuyant sur des traductions récentes des textes d'Homère, d'Eschyle, et d'Euripide et sur des créations originales où Cassandre tient un rôle significatif pour le déroulement de l'histoire. Ces textes dévoilent une figure de Cassandre par son statut de prophétesse et par sa parole légitime et non crue dont l'essence se déploie à partir de sa parole. Parole de Cassandre dont le fonctionnement s'organise sur une scène d'énonciation qui déplace les cadres habituels de la communication ; un énonciateur multiple, un rapport temporel achronique, un énoncé hyperréférentiel ou silencieux, un interlocuteur qui se situe dans un futur non encore advenu.

Par ailleurs, la prophétesse dévoile un rapport à l'autre complexe : une impérative demande, haine et mépris, rejet de sa communauté, désir néanmoins de sauver les siens, de les avertir du danger pour les épargner. Avec les auteurs, Jean Giraudoux, Suzanne Dumarest-Dussauge et Eudes Labrusse, Cassandre dans le genre théâtrale, joue une parole en acte qui se présente comme une énigme à déchiffrer et qui enchaîne l'autre dans une obligation de répondre à ses demandes. Cassandre s'incarne entièrement dans sa voix, dans une réflexion métalinguistique, et dans les actes de sa parole et conséquents à sa parole : effet de vérité, d'inquiétude, d'avertissement. Mais aussi dans une réflexion sur la place qu'occupe désormais ce qui est vrai, et le lien que

notre langue entretient avec la vérité : comment la dire, comment l'entendre, quelle est-elle, comment la trouver. Cassandre transporte un ensemble idéologique véridique qui varie selon les convictions personnelles et littéraires des auteurs.

Enfin, Cassandre s'enrichit avec les auteures, Anne-Marie Alonzo, Denise Desautels et Christa Wolf d'une intériorité sous des formes littéraires tels le monologue intérieur et le roman épistolaire qui se développe conjointement avec une préoccupation grandissante pour une écriture authentiquement subjective qui revendique la légitimité de la fiction pour créer l'Histoire.

Dans toutes ses variations, Cassandre reste cette prophétesse énigmatique dont la parole vraie bouscule les habitudes et le quotidien de ses contemporains. Elle acquiert une fonction heuristique qui déplace la plupart des cadres théoriques et littéraires empruntés et qui génère plus de questions que de réponses. Son lien indéniable avec la vérité donne à sa parole un statut de dogme, malgré l'absence de légitimité ce qui sans enlever l'impression de vérité, rajoute un effet inquiétant à sa parole.

Mots clés en français : Cassandre – parole – vérité – sujet – prédiction – énonciation

Title : « I » swear I'm telling the truth » ; Parole of Cassandra !

I tell the truth; I give you my word !

Polymorphism of the unspeakable, the nameless and the unrepresentable.

Resume :

The prophetess Cassandra is arrayed in the many contemporary manifestations of a polymorphous character. This thesis seeks to demonstrate the modern side of Cassandra, drawing on recent translations of Homer, Aeschylus and Euripides, and on original works in which Cassandra plays an important role in the story's development. These works reveal Cassandra through her role as a seer and through her valid yet veiled words, whose perplexing and disturbing meaning emerges. Cassandra's prophecy, delivered in a statement that breaks the standard framework of communication—a multifaceted speaker, a temporal and spiritual relationship, highly referential or abstract language, an interlocutor from a future that has not yet come to pass.

There is a complexity to Cassandra's relationships—an urgent request, hate and disdain, rejection by her community, and the desire to save her people and deliver them from danger through her warnings. The works of Jean Giraudoux, Suzanne Dumarest-Dussauge and Eudes Labrusse bring Cassandra to life on the stage, where she presents a puzzle to be solved and imposes on others a duty to act on her prophesies. Cassandra finds her full expression in her voice, in a metalinguistic reflection, and in the act of prophecy and the actions that follow from it: the impact of truth, concern, warning. But she also embodies a reflection on the current nature of truth and the relationship between our language and truth: how to speak it, how to hear it, what it is, and how to find it. Cassandra conveys a veracious, ideological whole that can change shape to reflect an author's personal and literary convictions.

The writers Anne-Marie Alonzo, Denise Desautels and Christa Wolf enrich Cassandra by depicting her interior life through such literary forms as the internal monologue and the epistolary novel—forms which are expanding along with a growing interest in a writing style that is both authentic and subjective, and that champions fiction as a legitimate medium for envisioning History.

Cassandra, in all her variations, remains the enigmatic seer whose words of truth disrupt the habits and daily lives of the people around her. She assumes a heuristic role that takes the place of most derivational theoretical and literary frameworks and generates more questions than answers. Her indisputable connection to the truth give her words the weight of dogma, despite the lack of legitimacy, which makes her statements disturbing without eliminating the sense of truthfulness.

Keywords : Cassandra – parole – true – subject – prediction – enunciation

Intitulé du laboratoire où a été préparée la thèse : CIELAM

Remerciements

Je remercie dans un premier temps Agnès Verlet qui m'a accompagnée pendant les premières années et Michel Bertrand qui a su prendre le relais pour les derniers moments et non les moindres de cette thèse. Ils ont su tous les deux garder confiance en moi et m'encourager à persévérer tout au long de cette recherche.

Je tiens aussi à remercier Anne Élaine Cliche pour ses conseils dans l'élaboration de ma problématique de recherche. Elle a su m'apprendre à vivre dans la confrontation et dans l'acceptation, à être à la fois une présence effrayante et bienveillante, un modèle.

Je remercie aussi toutes les personnes qui ont œuvré dans l'ombre et qui ont contribué indirectement à la réalisation de cette thèse : Philippe et Adrien Pierrat, Michèle Bédard, Gérald Desmeules et Magdalena Schweiger. Sans leur support et leurs encouragements cette thèse n'aurait pas pu voir le jour.

Sommaire

Résumé.....2

Remerciements.....6

Sommaire.....7

INTRODUCTION.....11

Élaboration théorique et quelques limites 16

Cassandre et la vérité.....20

Cassandre et la tradition littéraire 22

Problématique de recherche.....26

Les œuvres de notre corpus et leur problématique spécifique 30

PREMIÈRE PARTIE.....42

L'ineffable Cassandre ;.....42

Enquête sur l'établissement d'une figure littéraire 42

Introduction.....43

I. Variations sur la légende, un héritage de l'Antiquité.....58

1. Une présence discrète chez Homère, entre silence et cri.....59

2. Cassandre eschyléenne : la voix (sans je) 67

3. La voie de la folie 77

4. Une figure littéraire qui sort de son mythe 84

II. Parole véridique et prophétie 90

1. La clairvoyance, une affaire de style ! 91

2. La divination : une parole essentiellement ambiguë 100

3. Aliénation fondamentale du prophète.....111

4. Vide de l'énoncé et doute dans l'énonciation.....122

III. Figure littéraire de la vérité 134

1. Messagère de l'invisible 135

2. La forme d'une idéologie 141

3. Questions de femme : l'énigmatique hystérique 151

4. Le symptôme innommable dans la parole de l'hystérique 162

Conclusion 169

DEUXIÈME PARTIE 172

Parole de Cassandre ! 172

Introduction 173

I. Le vide de l'être (parlant) dans la perte de sens et dans l'altérité 189

1. L'énigme Cassandre et la demande adressée à l'autre 189

2. Le silence 198

3. Le vide de la parole : perte de sens, perte de vérité 204

4. À la recherche de la vérité perdue 213

II. Ce qu'elle fait / montre : pluralité des voix, achronie, effet tragique et horreur .. 221

1. Polyphonie et absence d'uniformité 221

2. Achronie de sa parole prédictive : vide du temps 229

3. Le tragique de Cassandre : l'irreprésentable 235

4. La parole prédictive : cette odieuse et étrange vérité 246

III. Le manque de l'autre 254

1. Anéantissement de l'autre 256

2. L'horreur de l'irreprésentable responsabilité 261

3. Anéantie par l'autre 271

4. Cet autre bienveillant : amours et descendance 276

Conclusion 281
TROISIÈME PARTIE 285
La voix du silence de Cassandre 285
Introduction 286
I. Dissolution du moi 298
1. La mélancolie : l'épreuve de la douleur 301
2. Figure de l'altérité : « Je » suis une autre femme 316
3. Cette Folle (à)lliée 332
4. L'art de mourir 343
II. À la recherche des restes perdus de soi : le rebut 356
1. Quand l'intime devient Histoire 357
2. Polymorphisme et multiplication identitaire 371
3. La quête d'une authentique subjectivité 378
4. Retour sur le site du futur 391
III. Le cri de Cassandre 401
1. Blessure de la langue : l'indicible 405
2. Le moi en procès : conciliation de l'autre en soi et face à soi 415
3. La sagesse de Cassandre : l'art féminin de la transmission 426
4. L'amour du présent : la promesse de rédemption 435
Conclusion 442
CONCLUSION 445
Le procès de Cassandre 447
Le devoir et l'envie de transmettre 450
Résultats et limites de cette thèse 451

Représenter l'irreprésentable 453

Bibliographie 462

Index 489

INTRODUCTION

« Combien de temps attendrons-nous, jusqu'à ce que d'autres pacifistes se manifestent ? Nul ne peut le dire, mais il n'est peut-être pas utopique d'espérer que l'influence de ces deux facteurs, attitude culturelle et angoisse devant les conséquences d'une guerre à venir, mettra fin sous peu aux conduites de guerres. Par quels tours et détours, nous ne pouvons le deviner. Mais nous pouvons dire une chose : tout ce qui fait avancer le devenir culturel agit simultanément contre la guerre. »

Sigmund FREUD, dans « Pourquoi la guerre ? » - Lettre à Monsieur Einstein, 1932

Cassandre, prophétesse et princesse troyenne, est un personnage mythologique unique en son genre. Reprise par différents auteurs de l'Antiquité à notre époque, la légende raconte que Cassandre fille d'Hécube et de Priam avait le don de prédire l'avenir. Au fil du temps, les réécritures de sa légende en ont fait une prophétesse, tantôt inspirée, tantôt clairvoyante, recevant sous forme de vision les révélations divines, tentant malgré leur incrédulité de transmettre à ses proches son savoir, de dire l'indicible, pour tenter de sauver sa civilisation et sa communauté d'une mort certaine. Cette thèse tente de comprendre, en retraçant les apparitions de Cassandre aux XXème et XXIème siècles, son geste, sa tentative désespérée pour sauver l'homme de sa propre tendance à se détruire, par la seule force de ses mots, par la parole.

Nous nous demanderons en filigrane et à la suite des auteurs abordant Cassandre, comment l'homme en est arrivé à établir à notre époque une sorte d'indifférence, comme une attitude culturelle normale, face à la menace permanente d'autodestruction. Comment se fait-il qu'il reste sourd aux protestations de la nature, aux catastrophes naturelles, aux guerres et aux meurtres ? Comment se peut-il que nous en soyons encore là, alors que Cassandre tente depuis des siècles de nous livrer son message. De tout temps, il y a eu des Cassandre pour annoncer la mort, nous rappeler sa menace qui plane sur nous. Pourtant jamais, il ne nous a été essentiel comme

aujourd'hui de la prendre enfin au sérieux. Les inventions de l'homme l'ont conduit à sa perte : le nucléaire, l'épuisement des ressources naturelles, comme le souligne Julia Kristeva, « la puissance des forces destructrices n'est jamais apparue aussi incontestable et aussi imparable qu'aujourd'hui, au-dehors comme au-dedans de l'individu et de la société »[1]. Avant même le déroulement du second conflit mondial, qui emporta avec lui un nombre incommensurable de vies humaines, les grands penseurs tentaient déjà de comprendre et de trouver des explications aux horreurs de la guerre. En orientant leurs réflexions sur les causes de ces mouvements d'autodestruction, ils ont tenté de limiter les assauts dévastateurs de l'homme envers lui-même. Plusieurs écrivains les ont suivis dans cette entreprise. Pourtant, loin de diminuer au fil des ans, les conflits armés ne cessent de provoquer la destruction de peuplades partout dans le monde. L'ère industrielle n'a pas exclu dans ses progrès scientifiques et dans la démesure de son aliénation à la machine, la sphère de la guerre, devenue, grâce à un marché florissant, une part entière – bien que souvent dissimulée – de l'économie mondiale. Jamais nous n'avons eu autant besoin de Cassandre, de son courage, de sa capacité à souffrir pour nous, de nous obliger à regarder la réalité en face et de nous dire l'horreur et l'indicible de ces catastrophes, en les vivant de l'intérieur, avec ses tripes, avec son âme, avec son cœur. Au vingt-et-unième siècle, Cassandre trouve une voix (et une voie) paradoxale – tout comme elle – qui sera la sienne dans le silence. Son cri n'est plus qu'un souvenir lointain que nous préférons oublier. Désormais, sa parole n'est plus qu'un murmure assourdissant qui rejoint la sphère de l'intime. Recommençant inlassablement ses dénonciations de personne à personne, de bouche à oreille, choisissant de parler ou de se taire, choisissant ses destinataires. À chaque époque, elle se déguise pour survivre, sa voix s'est dissoute de l'espace publique pour

[1] KRISTEVA, Julia, *Soleil noir Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, p. 229.

investir la sphère de l'intime, et répondre aux intérêts de notre siècle pour l'individu dans son individualité.

Au moment de terminer cette thèse, les nouvelles annoncent de multiples guerres partout dans le monde, auxquelles participent chacune de nos nations. Le Japon est victime d'un tsunami d'une force inouïe plongeant le pays dans le désarroi et la misère. Les révolutions, les guerres civiles, les massacres se multiplient en Afrique. Dans, *L'esprit des eaux*[2], de Pepetela, écrit en 1995, Cassandre africaine est la seule enfant à entendre la détresse de l'esprit des eaux, la déesse Kianda. Dans la capitale angolaise, les immeubles s'effondrent les uns après les autres ; leurs habitants planent en douceur et glissent vers le sol. Ce message dénonce la corruption, la misère et la guerre. La ville sera engloutie sous une vague. Nous avons oublié que Cassandre nous avait déjà avertis. Notre bonne volonté pour maintenir notre conscience et notre sens des responsabilités en éveil n'a pas été suffisante pour conserver notre mémoire active. Je dois m'observer et constater que notre mémoire est défaillante. Nous oublions trop vite l'horreur des catastrophes. Est-ce parce que maintenir la souffrance en éveil nous conduirait à la folie comme le suggère Julia Kristeva : « Comme excédés ou détruits par une vague trop puissante [la métaphore de la vague semble récurrente !], nos moyens symboliques se trouvent évidés, quasi anéantis, pétrifiés. Au bord du silence émerge le mot "rien", défense pudique face à tant de désordre, interne et externe, incommensurable. Jamais cataclysme n'a été plus apocalyptiquement exorbitant, jamais sa représentation n'a été prise en charge par si peu de moyens symboliques »[3]. Comment rester lucide et vivre au quotidien sans sombrer dans la démence ? Nous en sommes-là et pourtant comme Cassandre nous tentons une sortie par un lent et patient travail avec les mots. La littérature serait-elle une réponse à ce désastre humain, une

[2] PEPETELA, *L'Esprit des eaux*, Paris, Actes Sud, (1995), 2002, 140p.
[3] KRISTEVA, J., *Soleil noir Dépression et mélancolie*, *op. cit.,* p. 231.

solution pour l'avenir, une précaution qui en gardant vivant le souvenir, l'Histoire, celle de nos parents et de leurs souffrances, nous éviterait peut-être de voir d'autres immeubles s'écrouler ? Les intellectuels du vingtième siècle sont sensibles à Cassandre, chacun à leur manière, par leurs constantes préoccupations pour ces questions. L'urgence oblige. Kristeva, conforme à l'héritage freudien œuvre à trouver des solutions aux problèmes du psychisme : « Autant les cataclysmes politiques et militaires sont terribles et défient la pensée par la monstruosité de leur violence (celle d'un camp de concentration ou d'une bombe atomique), autant la déflagration de l'identité psychique, d'une intensité non moins violente, demeure difficilement saisissable »[4]. Cassandre allie les deux. Elle est témoin de l'indicible, transformée par cet irreprésentable qui fait effraction en elle, et se retrouve victime d'une névrose innommable : l'hystérie, cette maladie sans nom et sans forme déjà écartée du discours scientifique et psychiatrique. En effet, Cassandre disparaît, tout comme cette maladie, car sa forme échappe à l'entendement, et le lecteur devant la difficulté de la lecture, de la compréhension préfère l'oublier. Silence ou Rideau ! « Un des enjeux majeurs de la littérature et de l'art est désormais situé dans cette invisibilité de la crise qui frappe l'identité de la personne, de la morale, de la religion ou de la politique. Crise à la fois religieuse et politique, elle trouve sa traduction radicale dans la crise de la signification. Désormais, la difficulté de nommer débouche non plus sur la "musique dans les lettres" (Mallarmé et Joyce étaient des croyants et des esthètes), mais sur l'illogisme et le silence »[5]. Giraudoux le disait déjà, la spécialité de Cassandre c'est de parler à l'invisible. Et nous, humblement, dans cette thèse nous donnerons voix à cet invisible, des images à l'irreprésentable, des mots à l'indicible. Ceux des auteurs en priorité, pour

[4] KRISTEVA, J., *Soleil noir Dépression et mélancolie*, *op. cit.,* p. 230.
[5] *Ibid*, p. 230.

leur travail poétique, puis modestement quelques unes de nos idées, pour tenter d'expliciter, de réfléchir sur leurs réflexions.

Élaboration théorique et quelques limites

Ce projet est né d'une fascination pour Cassandre, pour sa capacité à prédire l'avenir, pour ce don fabuleux qui existe depuis toujours comme une composante culturelle et pour l'éternel aveuglement de l'homme à ses avertissements. Le visionnaire accompagne chaque civilisation, se déguisant en prophète, météorologue, sorcière, diseuse de bonne aventure, ou poète. Le visionnaire est celui qui voit lorsque personne d'autre ne peut voir. C'est un personnage qui se définit par l'opposition entre sa capacité de voir et l'aveuglement des autres. Un personnage qui se construit dans cette dynamique entre un savoir qu'il est seul à voir et la nécessité de confronter les autres à cette vérité, ce qui n'est pas sans poser de nombreux problémes. Puis d'une fascination conjointe pour l'angoisse ainsi générée autour de ce savoir vrai, d'abord à cause du fardeau lié à ce don, ensuite à cause de cette marginalisation de la figure, génératrice d'angoisse et d'incompréhension qui plonge le sujet dans une méditation sur lui-même. L'angoisse fut donc le deuxième vecteur de notre recherche. Au fil des lectures, Cassandre nous est apparue comme un nom, condensant dans un personnage ces deux mêmes fascinations. Un nom, qui plus est un personnage, quoi demander de plus concret pour un lecteur ? Pourtant il n'en fut rien. Une analyse du personnage ne révélait rien de bien extraordinaire sinon de longues descriptions physiques, psychologiques et morales, alors que sa force percutante se situait plutôt quelque part dans son énonciation ; quelques schémas narratifs plutôt limités, et qui ne nous permettaient pas d'aborder toutes les questions que sa parole soulevait ! Car Cassandre n'est pas un personnage-type comme aurait pu l'être Ulysse ou Antigone,

elle n'est pas un archétype avec des gestes que l'on reconnaît ; parce que son essence est dans sa parole, une parole vraie et authentique qui n'atteint par son interlocuteur de la manière espérée. Nous avons même renoncé à faire une lecture mythologique de Cassandre puisque le personnage dépasse largement cette perspective : elle n'est pas un mythe - même si nous utiliserons l'étude du mythe afin de définir et de nous approcher de notre objet -, elle appartient à la mythologie par tradition et pour ses origines, mais elle appartient surtout à la littérature, évoluant continuellement dans des univers de fiction, car si l'époque et les mœurs diffèrent, le point commun de tous les ouvrages où elle joue un rôle, c'est bien cette mince frontière entre la fiction et l'impression de réel, entre le mensonge et la représentation du vrai. Cassandre est littérature avec son fleurissement rhétorique et son déploiement thématique qui enchantent les chercheurs méticuleux et obsessionnels. Rien de tel que Cassandre pour pénétrer dans le labyrinthe de la recherche. Pourtant, il nous a fallu la représenter dans une problématique cohérente, porter sur elle un regard qui nous permette d'inclure et d'écarter les orientations théoriques nécessaires mais restrictives (linguistique, narratologique, thématique, mythologique) et de la laisser enfin parler vrai, nous parler de sa parole, certes, mais aussi et surtout de ses silences, de ses mots inaudibles, de l'incrédulité et des dénis qu'elle déchaîne. Des mots de Cassandre qui secouent l'humanité entière par la crainte que soulève son don, apanage de ce mot si juste, empreint de vérité. Elle est langage, sa parole lui est propre et unique. Et ses mots seront toujours insérés dans ce cadre d'énonciation qui lui est propre : des paroles vraies, sur l'avenir, angoissantes et non crues par autrui.

Pour circonscrire Cassandre, nous avons emprunté de nombreuses voies théoriques, sans les embrasser dans toute leur étendue. Nous avons abordé le personnage dans sa perspective mythologique pour comprendre l'élaboration de sa figure et identifier ses traits et l'histoire de son origine. Nous avons eu recours à la

sociologie de la parole pour mesurer l'implication et le besoin d'une parole vraie à notre époque de même que nous avons inventorié l'ensemble des procédés mis en place dans cette parole pour instaurer et associer des effets de vérité à des effets de réalité, particulièrement dans le sens de prédicateurs qui font l'unanimité auprès de certains groupes sociaux, mais s'attirent le discrédit d'autres. Nous avons procédé ainsi pour comprendre comment pouvait s'élaborer la légitimité du discours vrai de Cassandre dans nos œuvres de fiction. En ce sens, nous avons aussi utilisé les avancés théoriques de la psychanalyse, science du psychisme qui s'élabore sur la parole des hystériques, que Freud a dès le début et malgré leur caractère étrange considéré comme vraie, de même que tous les symptômes manifestant la difficulté de se dire des hystériques. La parole hystérique a été examinée par la psychanalyse comme manifestant un ensemble de mécanismes psychiques dont la connaissance apportait pour notre sujet une résiliation des symptômes et de la souffrance. La parole de Cassandre nous est apparue prise dans cette problématique du langage aliénant que le sujet doit faire sien pour se réaliser par la création d'un savoir, d'une sagesse et par l'élaboration d'une forme de soi qui lui permet de vivre avec ses souffrances. Nous avons donc emprunté à la psychanalyse ce désir de découvrir la vérité sur la souffrance de Cassandre afin d'en comprendre l'implication à la fois pour le sujet individuel et aussi en qualité de membre d'une communauté. Nous croyons à la suite de nombreux psychanalystes et écrivains qu'une meilleure connaissance de soi présage d'un avenir meilleur pour nos civilisations futures.

Pour comprendre la scène d'énonciation spécifique à la parole prophétique de Cassandre, nous avons eu recours aux notions de la linguistique, plus particulièrement aux aspects performatifs de sa parole, mais aussi à sa relation particulière au destinataire. L'énonciation de Cassandre se présente sous la forme d'une énigme, d'un savoir sur l'avenir encore indéterminé dans le temps qui ouvre l'acte de son énonciation

sur lui-même. Son énonciation est un acte de recherche qui implique son destinataire dans une quête qu'il accepte ou qu'il refuse. L'énonciatrice, Cassandre, s'enchaîne à lui pour tenter d'obtenir des réponses sur elle-même. Elle demande à l'autre de la définir et de combler la béance de son être. Béance manifestée par l'absence de savoir dans l'énigme qu'elle propose à l'autre. Cette scène d'énonciation spécifique à Cassandre sera étudiée dans cette recherche d'un point de vue théorique mais aussi dans les utilisations spécifiques que les auteurs en font. Si, à chacune de ses apparitions, Cassandre s'enchaîne à l'autre en lui posant une demande de définition, elle ne demande pas toujours la même définition. Parfois, comme chez Giraudoux, Cassandre requiert une définition du langage pour le destituer, alors que dans les récits de soi, elle demande une définition d'elle-même, et du savoir, pour les remettre de nouveau en question.

Nous avons abordé brièvement certaines des notions anthropologiques du sacré pour démontrer l'importance de la survivance de ce monde invisible dont parle aussi Giraudoux. Dans toutes ses apparitions, Cassandre démontre et fait apparaître dans sa parole une réalité encore inexistante, parfois appelée Vérité, mais ce n'est pas toujours le cas. Cassandre possède pour fonction de faire apparaître ce monde encore inconnu et irreprésentable. Elle a la fonction anthropologique de montrer le sacré.

Par ailleurs, elle a par ses relations à la mémoire instauré un nouvel ordre historique qui a plutôt tendance à sortir de la frise du temps et de la chronologie des événements. Sa parole englobe à la fois le présent, le passé, et le futur, s'inscrit dans l'Histoire et s'extrait du temps. Dans cette thèse, nous utiliserons quelques notions de l'Histoire, de l'histoire et de la fiction afin de montrer comment sa parole nous place dans un temps historique particulier, mais se situent toujours en relation avec le temps qui nous est imparti.

Cassandre et la vérité

Au cœur de sa parole, avant même de consacrer un moment à son écoute, nous avons été confronté au discrédit associé à cette parole, que nous avons identifié comme une caractéristique de sa parole : le doute persistant et nécessaire sur la vérité de ce qui est dit par Cassandre. Les textes modulent les effets de vérité associés à sa parole en fonction de leur besoin de montrer une vérité pure et absolue ou, dans un autre extrême, en jouant avec le mensonge. Dans cette thèse, nous n'avons pas listé les différentes utilisations des effets de vérité autour de la parole de Cassandre. Nous avons préféré aborder Cassandre dans la dynamique de sa parole. Il a néanmoins d'abord fallu introduire différents aspects de sa parole et circonscrire cette figure, ce qui a largement alimenté nos recherches tout en nous ouvrant des perspectives d'analyses pour appréhender cette vérité : notions d'autorité, appel aux compétences des autorités d'expérience, autorité du nombre, vérité comme lieu commun, vérité invérifiable, opérateurs de discours rapporté, addition d'univers concordants, quête d'assertion par le dialogue, répétitions, verbes d'argumentation, procédés rhétoriques d'argumentation et de logique, mais aussi définition de concepts, expérimentation et expériences personnelles, analogies, narration, fiction, et adverbes. Lorsque ces effets de vérité se présentaient dans les textes de notre corpus, nous les avons soulignés, sachant que la vérité est un concept essentiel à la compréhension de la parole de Cassandre, sans pour autant nous attarder à analyser chacun des procédés liés à ces effets de vérité, ceux-ci n'étant pas le sujet de nos démonstrations. Par ailleurs, la vérité apparaissait aussi dans sa dimension thématique, et sous ce jour elle était la plupart du temps associée à son contraire, le mensonge, le discrédit et le doute, ou encore présentée associée à une idéologie, une utopie, un idéal, un absolu. Le mot « vérité » ayant

actuellement une infinité de sens, le contexte d'utilisation dans son entièreté devait être analysé avant d'en suggérer le sens.

Autour de Cassandre, la vérité fleurit par la parole et se problématise dans la littérature qui construit son personnage, autour certes de thèmes alarmants tel que l'écologie, les désastres nucléaires, l'économie malade, les guerres, les épidémies, mais aussi et surtout en ce qui nous concerne, la mise en péril du sujet, la parole, la peur de ne pas se réaliser pleinement, l'impératif du dire de cette inquiétante vérité. Notre intérêt n'est pas pour l'ensemble de la thématique alarmiste, mais plutôt pour le discours prévoyant des malheurs de Cassandre qui rejoue le concept de vérité en confrontant son interlocuteur à une aveuglante vérité, trop dérangeante pour être crue, mais en même temps trop grave pour être complètement ignorée. Le dire véridique de Cassandre questionne les capacités communicatrices de la parole : comment dire cette affolante vérité, mais aussi comment l'écouter sans se laisser submerger par la panique. Car cette vérité provoque une angoisse pour le sujet qui dit et pour le sujet qui écoute, en suggérant une succession d'expériences négatives : la peur de ce qui va arriver, la peur de ne pas être compris – entendu, la dénégation, la mort qui guette parfois, la difficulté du dire, la folie, la responsabilité qui lui échoit de dire, la conscience et prise de conscience d'être, et d'être responsable de son destin et de celui de sa civilisation. D'autant plus angoissante pour le sujet que de cette parole véridique dépend la réalisation du sens de son existence par la découverte de la sagesse nécessaire pour découvrir le sens profond de son existence, de la connaissance qui permet parfois de comprendre, de se comprendre et de s'approcher au plus près de soi, de la vérité profonde de l'Être. Notre étude porte sur la construction littéraire de la parole vraie, que cette vérité se nomme ontologique, que cette vérité soit croyance en une divinité, au destin, ou au langage, à l'action concrète, une foi en un système politique ou un autre. Notre intérêt se porte en direction de la recherche et de la description de cet

enchaînement qui conduira dans chacun de nos récits le personnage à découvrir la vérité de la parole et sa vérité par la parole, quelle qu'elle soit. Comment opère la magie du vrai ? Comment le personnage de Cassandre inclut des traces de la vérité dans ses paroles ? Comment se met en scène une parole qu'Eliade nommerait sacrée, que Pigeaud associerait à l'enchantement, à la magie de l'artisan Héphaïstos donnant la vie à une chose, ce petit quelque chose de plus, d'innommé dans la parole qui opère comme un amour du transfert, éblouit, ravive et guérit.

Cassandre et la tradition littéraire

Cassandre survit de siècle en siècle parce que les écrivains croient en elle, et redonnent force à son message d'espoir. En effet, ils ont tendance à écarter Cassandre de cette démence compulsive. Elle n'est plus saisie, ni envahie par Apollon dans ce double viol de son corps et de son âme. Désormais la Cassandre moderne est habitée d'une folie que son entourage finit par qualifier de lucidité. Elle n'entretient plus avec Dieu une étrange relation d'échange d'informations. Son savoir lui vient d'un travail sur elle-même et de l'observation de son univers. Elle annonce lucidement la vengeance et le procès d'Oreste, que Claudel décrit comme le premier homme à sortir de l'égide de la justice divine pour se soumettre à la justice des hommes, et instaurer par ce fait la démocratie athénienne. Mais aussi, parce que son message est un message d'espoir, il surgit, historiquement symbolisé par Énée, survivant troyen qui fonde avec ses successeurs Rome.

Dans cette thèse, nous allons tenter de décrire ce qu'est cette sagesse lucide de Cassandre dont la manifestation passe invariablement par une mise en parole, une mise en mots. Nous avons pour en rendre compte exploré plusieurs genres littéraires : traductions, adaptations, texte théâtraux, récits de soi, autofictions, correspondances, et

romans d'apprentissage. Nous n'avons pas eu la possibilité d'énumérer toutes les caractéristiques et particularités de ces genres, nous les avons considérées comme une manifestation de l'extrême variabilité des traits de Cassandre. En effet, le recours à de nombreuses orientations théoriques pour circonscrire la parole de Cassandre s'explique par ce trait spécifique à sa figure : ineffable, elle montre une béance, un vide dans sa parole, mais aussi dans son être qui explique la multiplicité des formes dont elle se revêt sans jamais se stabiliser dans l'une ou dans l'autre. Cette spécificité de Cassandre, nous l'avons rapproché du comportement des hystériques, pour sa capacité à se déguiser et à changer de posture afin de rester indéfinissable.

La littérature n'est pas un divertissement. C'est un cri d'homme à homme ; une histoire de la parole qui raconte l'humain au cœur d'une recherche de soi et dans la constitution de ses responsabilités. L'homme de notre siècle est désormais soumis à cette « insoutenable responsabilité de l'être »[6] puisque « l'agrément de la vie ne suffit pas à lui donner du sens »[7]. Extraite du mythe antique et de son ancrage anthropologique, la Cassandre postmoderne s'est émancipée de la politique où elle jouait le rôle de prophètesse et de messagère pour déplacer l'œuvre de son terrible pouvoir d'avertissement et de responsabilisation sur le terrain de l'individualité. Pourtant, Pascal Bruckner le souligne :

> « Comment ne pas voir en effet que la victoire de l'individu sur la société est une victoire ambiguë et que les libertés accordées au premier – libertés d'opinion, de conscience, de choix et d'action – sont un cadeau empoisonné et la contrepartie d'un terrible commandement : *c'est à chacun désormais qu'est dévolue la tâche de se construire et de trouver un sens à son existence.* Hier croyances, préjugés, coutumes n'étaient que d'odieuses tutelles ; ils protégeaient contre le hasard et les aléas, garantissaient en échange de l'obéissance aux lois du groupe ou de la communauté, une certaine tranquillité. […] Alors que le moderne, dégagé en principe de toute obligation qu'il ne s'est pas lui-même assigné, ploie sous la charge d'une responsabilité virtuellement sans limites. C'est cela l'individualisme ; le

[6] LE NINÈZE, Alain, « La sagesse et l'action », dans *La sagesse*, Paris, Éditions Autrement, coll. « Morales », n° 28, 2000, p. 199.
[7] *Ibid.,* p. 199.

> déplacement du centre de gravité de la société au particulier sur qui reposent désormais toutes les servitudes de la liberté. »[8].

Cassandre dénonce ce cheval de Troie moderne, cette apparente liberté qui contraint l'homme à se prendre en main et à agir. Il n'est plus possible d'échapper à notre destin. En plaçant Cassandre au vingtième siècle, les auteurs qui la convoquent orientent nos interrogations sur l'individu, la conscience, le savoir et les responsabilités. En faisant parler cette folle lucide, en utilisant la fiction littéraire comme un acte créateur et révélateur de la vérité, ils introduisent dans sa parole le mouvement même de la subjectivité. Car la sagesse de Cassandre, à la manière de celles de nos hystériques, ne se situe pas tant dans son contenu que dans l'acte même de parler.

C'est au cœur de la parole et en déchiffrant dans les interstices de ses silences son mouvement que nous serons le plus à même de comprendre l'étroite relation existant entre la Cassandre moderne aux prises avec une parole prophétique morbide qui la dépasse et la méthode psychanalytique qui, en considérant la séparation du mot et de la chose, permet d'entrevoir la vérité au cœur même de l'énonciation, c'est-à-dire d'entrevoir le savoir de Cassandre sous-jacent à sa folie, l'acte même de sa vie sous son existence littéraire.

Dans la littérature, elle engage le lecteur dans un apprentissage de l'écoute qui trouvera sa meilleure réalisation dans la lecture. Le message de Cassandre est celui que requiert tout acte de déchiffrement : il faut aller au delà de ce que l'on ne comprend pas. Il faut faire l'effort de comprendre alors que l'on ne comprend pas. Certes, Cassandre est hystérique ! Mais comment ne pas l'être, alors que son regard porté sur l'avenir la terrifie. Que son corps tout entier tremble, dépassée par ce savoir qu'elle ne maitrise pas encore, par une parole impérative et qui pourtant contient dans sa réalisation même l'espoir d'un avenir meilleur. Oui ! Cassandre est hystérique ! Que dire

[8] BRUCKNER, Pascal, *La Tentation de l'innocence*, Grasset, coll. « Poche », 1995, p. 32.

de plus, quoi dire de mieux pour le neutraliser, le faire taire, le discréditer, ce personnage détenteur d'une parole meurtrière. Voilà, elle est folle, on n'en parle plus ! Pourtant, elle revient nous hanter siècle après siècle. Bien que dans la littérature du vingtième siècle, l'exubérance et la folie de son personnage ne soient pas les caractéristiques principalement mises en valeur, sa parole prophétique - même lorsqu'elle est entourée de tous les procédés rhétoriques destinés à faire accepter l'inacceptable - demeure irrecevable parce qu'elle parle d'un impossible à dire, d'un impossible à entendre.

Resurgie de son passé mythique, et ressuscitée par de nombreux écrivains[9], Cassandre, qui devait autrefois sa popularité au caractère hystérique de ses révélations, redevient un personnage emblématique d'une parole juste et d'un savoir autorisé. Loin de la condamner au silence, plusieurs auteurs la sollicitent de nos jours, pour lui faire dire ce qui semble en apparence irrecevable et qui pourtant contre toutes attentes révèle un savoir nouveau et original. En effet, les différentes réécritures de Cassandre ont su donner une force nouvelle à son mythe, mais surtout à son personnage qui se dégage de plus en plus de son histoire d'origine pour atteindre parfois une schématisation plus accessible aux nouvellistes[10] et aux journalistes[11] : elle devient celle dont les prophéties de malheurs ne sont pas crues. Elle se retrouve aussi sous cette forme dans plusieurs locutions courantes telles que : « jouer les cassandre » ou « cri de cassandre ». Réduite à sa plus simple expression, le personnage mythique de Cassandre peut paraître, expressément nommée ou non, dans une somme innombrable de manifestations culturelles : articles de journaux, titres de conférence, noms de revue, de maison d'édition, etc. Si d'une manière générale son nom est associé à un discours alarmiste et

[9] Voir à cet effet la bibliographie de RACINE, Roman, *Le mythe de Cassandre : Vingt apparitions de la prophétesse troyenne : entre perte et recherche d'identité*, Paris 4, 2003, p. 206-228.
[10] OLDENBOURG, Zoé, « Cassandre », *Déguisements*, Paris, Gallimard, 1989, p. 49-92.
[11] MOUAWAD, Wajdi, « Le torse de Cassandre », *Le Devoir*, 3 février 2005.

lucide dans toutes les disciplines confondues, comme l'économie ou l'écologie, la littérature, pour sa part, la fait revivre parce qu'elle lui reconnaît une parole dont l'énonciation lui est particulière.

Comment écouter sa folie et y trouver l'ordre nécessaire à sa restitution sous la forme d'un travail organisé et rationnel ? C'est le défi que nous nous sommes fixés. Bien que l'originalité de Cassandre n'apparaisse pas dans l'individualité de ses caractéristiques, mais plutôt dans la posture créée par l'amalgame de ses traits et par son contexte d'énonciation, nous ne saurions nous soustraire aux lois de l'écriture. Gérard Genette le souligne : « Les nécessités de l'exposition nous contraignent à cette violence inévitable du seul fait que le discours critique, non plus qu'un autre, ne saurait tout dire à la fois. Nous considérons donc successivement, ici encore, des éléments de définition dont le fonctionnement réel est simultané[12] ». En présentant donc ses traits un à un, nous exposerons par la même occasion les grands enjeux de cette recherche, puisque c'est dans ce dialogue entre les idées reçues sur Cassandre et la nouveauté de ses réécritures que se situe le réel apport de nos auteurs.

Problématique de recherche

Cassandre incarne une parole en acte qui met en péril celui qui la porte. Cette incarnation de la parole prophétique dans le dire est précisément ce que nous tenterons de définir. Cet acte d'énonciation tend à lui redonner une place qu'il peut s'approprier en faisant acte de langage. Nous chercherons donc à capturer ce qui du sujet passe dans son énonciation. Benveniste définit l'énonciation comme cette mise en fonctionnement

[12] GENETTE, Gérard, *Figures*, vol. III, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 227.

de la langue par un acte individuel d'utilisation[13]. Et, dans une certaine mesure, il nous faudra examiner comment « le « sens » se forme en « mots » »[14]. Au-delà d'une interrogation sur l'ubiquité du sens, la parole de Cassandre révèle un rapport à la vérité qui se déploie dans la structure même de l'énoncé. C'est ainsi que son dit ne fait pas seulement implicitement référence à la vérité, mais incarne et joue de ce postulat implicite indépendamment de la réception qui l'attend. C'est une vérité de structure que l'on retrouve dans les échanges entre Freud et Dora et où, comme l'expose Anne Élaine Cliche, parlant de Jérémie, « ce qui est ainsi rappelé par le prophète, c'est la parole comme Loi, autrement dit, comme interdit de transiger avec elle »[15]. C'est d'ailleurs en posant comme vrai le savoir de l'hystérique que Freud finit par y comprendre quelque chose. Pour Freud l'incarnation du symptôme dans le corps, le malaise que traduit l'hystérique ne ment pas car « la maladie devient sa seule arme pour s'affirmer dans la vie »[16]. En revanche ce qui demeure incompréhensible, c'est la structure psychique qui l'explique. Dans le cas qui nous préoccupe, la parole dépasse sa fonction première de communication pour se revêtir de ce que Benveniste illustre en empruntant la terminologie de son collègue Malinowski, c'est-à-dire un acte d'énonciation dont le but n'est aucunement de transmettre une information, mais simplement d'entrer en relation : « Chaque énonciation est un acte visant directement à lier l'auditeur au locuteur par le lien de quelque sentiment, social ou autre »[17]. Ce que Freud avait très bien compris avec Dora, et qu'il développera plus tard dans sa théorie du transfert, c'est cet investissement dans la parole d'une charge émotive destinée à l'interlocuteur. D'ailleurs,

---

[13] BENVENISTE, Émile, « L'appareil formel de l'énonciation », *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, p. 80.
[14] *Ibid*, p. 81.
[15] CLICHE, Anne Élaine, « L'acteur, le clou, l'au-delà. Jérémie, Artaud avec Freud », *Dire le livre portraits de l'écrivain en prophète, talmudiste, évangéliste et saint*, Montréal, XYZ éditeur; coll. « Théorie et littérature », 1998, p. 122.
[16] FREUD, Sigmund, « Fragment d'une analyse d'hystérie (Dora) », *Cinq psychanalyses*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », (1954) 1985, p. 31.
[17] BENVENISTE, Émile, « L'appareil formel de l'énonciation », *op. cit.,* p. 87-88.

pour reprendre l'énoncé de Freud en l'adaptant à notre problématique, nous pourrions le traduire ainsi : la parole devient la seule arme de Cassandre pour s'affirmer dans la vie. Cela nous éclaire sur la complexité relative à sa parole et explique en partie, tout comme dans le cas de l'hystérique, que sa parole reste irrecevable. Pourtant, ce qu'elle fait en accomplissant un acte de parole, c'est de s'investir comme sujet (avec ses désirs et ses émotions) par son énonciation dans une relation à l'autre. Comme le souligne George Gusdorf, la parole est chargée d'intentions particulières et messagères de valeurs personnelles[18]. Nous poserons donc l'hypothèse qu'à la manière de l'hystérique, Cassandre « performe » dans sa parole (parole en acte) la demande du dis-moi qui je suis[19] relevée par Wajeman dans le schéma discursif de l'hystérique et cette position de manque à savoir fondamental[20]. Par ce dispositif, elle tente de retrouver un signe qui la fonde dans sa féminité[21] selon Serge André et assume en contexte un désir de reconnaissance[22] comme le démontre Wajeman. Elle tente de se signifier dans ce trou laissé là où l'autre a échoué. Pour Serge André, il y a deux réponses possibles à cette demande impossible de l'hystérique : soit devenir tout pour l'autre, soit faire de la non-réponse à sa demande l'objet même de son désir posant celui-ci comme un désir qui ne peut ni ne doit être satisfait[23]. Nous corroborerons ce schéma par l'analyse de la parole de Cassandre dans notre corpus.

Un autre des aspects abordés par Benveniste dans sa définition de l'appareil d'énonciation est la présence quasi obligatoire de l'interlocuteur qu'implique l'acte d'énonciation : « Comme forme de discours, l'énonciation pose deux « figures » également nécessaires, l'une source, l'autre but de l'énonciation. »[24], qui évoluent dans

[18] GUSDORF, George, *La parole*, Paris, PUF, coll. « Quadridge », (1952) 1998, p. 5
[19] WAJEMAN, Gérard, *Le Maître et l'hystérique*, Paris, Navarin Éditeur, diffusion Seuil, 1982. p.21.
[20] *Ibid*, p. 27.
[21] ANDRÉ, Serge, *Que veut une femme?,* Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1995, p. 117.
[22] WAJEMAN, G., *op. cit.,* p. 91.
[23] ANDRÉ, S., *op. cit.*, p. 123.
[24] BENVENISTE, É., *op. cit.,* p. 85.

un cadre figuratif. Dans le cas qui nous préoccupe, nous examinerons si le cadre figuratif est précisément ce qui détermine l'irrecevable de la parole prophétique de Cassandre. C'est dans cette relation entre le locuteur et son interlocuteur que Cassandre trouve ou ne trouve pas de résonance à son propos. Si dans les textes de l'antiquité, son statut était singulièrement de ne pas être crue, nous verrons que dans les textes du vingtième siècle, cette incrédulité ne se généralise plus à l'ensemble de sa communauté. Parfois, seuls quelques individus sont inaptes à comprendre son message, alors que d'autres décident de ne pas en tenir compte. Nous avons retenu dans notre corpus une diversité de genres, lettres, monologues, dialogues, pour vérifier si la variabilité du genre décide du cadre figuratif et s'il modifie la relation à l'autre et celui à qui s'adresse la prophétie. Nous posons évidemment l'hypothèse que le genre détermine dans une certaine mesure le destinataire de la prophétie et la manière dont elle-même comme sujet s'insère dans son récit par l'acte d'énonciation, plus qu'il n'influence la réception (vrai / pas vrai // j'écoute / je n'écoute pas). La réception de sa parole découle expressément de la relation que l'auteur désire créer entre Cassandre et son entourage. En d'autres mots, c'est un moyen pour eux d'établir sur certains critères, comme par exemple ceux qui voient et ceux qui ne voient pas, une hiérarchie entre Cassandre et les différents protagonistes, mais aussi entre les protagonistes eux-mêmes.

C'est conséquemment à cette recherche du sens que nous avons décidé de suivre la piste des recherches freudiennes sur l'hystérie, croyant reconnaître dans sa parole une demande implicite à l'autre qui déplace les limites du savoir. La parole de l'hystérique, riche d'un savoir sur le sujet et face à une angoisse existentielle, s'énonce à partir d'une posture intenable face à une vérité effarante qui la dépasse. L'énonciation qu'il nous faut entendre nécessite que l'on puisse la saisir dans le mouvement même de

ses actes et de ses effets, et aménage déjà une place particulière à la psychanalyse comme méthode d'appréhension du texte.

Nous posons donc l'hypothèse que le rôle de Cassandre dans la littérature du XXième siècle et dans ce début de XXI^{nième} siècle est d'intégrer à la fiction une parole prédictive qui ouvre sur un nouvel ordre de l'histoire qui mêle passé, présent et futur, mais aussi Histoire, histoire et fiction, afin de communiquer une réalité qu'elle est la seule à voir, et qui, pour le moment, est encore irreprésentable et incommunicable. Pour le faire, Cassandre met en place une scène d'énonciation qui lui est spécifique et qui prend en charge toutes les notions spécifiques et nécessaires à la communication de cet indicible : destinateur cadre, destinataire enchaîné à l'énoncé, énoncé sous forme d'énigme, altération du rapport au temps, prise de conscience, et pour ce qui est du contenu du message lui-même, un travail spécifique sur les limites de la langue et la littérature. Cassandre instaure par ce fait dans la littérature un type de parole qui suggère d'entreprendre une réflexion sur soi et sur le monde qui, sans toutes ces précautions, ne serait pas écouté. D'une manière plus générale nous nous sommes intéressées aux variations des représentations de Cassandre. Nous avons décidé de présenter nos résultats de recherche en trois parties que nous détaillerons en même temps que la présentation de notre problématique et de notre corpus.

Les œuvres de notre corpus et leur problématique spécifique

Cassandre est omniprésente dans la culture postmoderne autant en littérature qu'au cinéma. Notre intérêt dans le cadre de cette recherche se porte sur la figure littéraire de Cassandre et sur sa parole prédictive. Cela, dans un premier temps, exclut tout discours journalistique, politique ou économique, où elle est souvent apparue au

cours des dernières décennies. Nous nous sommes limités à la littérature du vingtième et vingt-et-unième siècles, plus précisément à la période se situant entre 1935 et 2009. Nous avons choisi d'exclure la poésie évoquant Cassandre de notre corpus, parce que le genre poétique a un traitement particulier de la parole de Cassandre. En effet, le langage poétique détourne le mot de ses significations traditionnelles dans une volonté d'épuration et de détournement. Dans cet éclatement, le mot tend déjà vers autre chose, autre chose que Cassandre. Steiner explique ainsi le phénomène : « Le poète moderne se sert des mots comme des notations privées dont l'accès est de plus en plus difficile au lecteur ordinaire »[25]. Pour cette raison, nous avons exclu le poème *Alexandra* repris et traduit par Pascal Quignard de notre corpus. Par ailleurs, comme nous cherchons à déterminer une scène d'énonciation, nous avons sélectionné des œuvres où sa présence était significative et déterminante par ses prises de parole dans le déroulement du récit.

Notre première partie établit la présence de Cassandre dans la littérature de l'Antiquité grâce aux classiques de la littérature helléniste repris, adaptés et traduits. Bien qu'elle soit présente dans tout le corpus de l'Antiquité, nous avons choisi de traiter exclusivement des traductions d'Homère, d'Eschyle et d'Euripide. Sa présence dans l'*Illiade* et l'*Odyssée*, bien que discrète, offre un témoignage des plus intéressants pour illustrer les silences qui pèsent sur Cassandre, s'opposant à sa présence influente dans les pièces des deux célèbres tragiques. La pièce de théâtre, *Agamemnon,* d'Eschyle a connu dès ses premières représentations un énorme succès et, par sa force, a révélé une Cassandre digne d'intérêt au monde. Cette pièce porte la légende de Cassandre à son apogée pour l'excellence du texte eschyléen, devenu un incontournable de la

[25] STEINER, Georges, *Après Babel*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité », (1975) 1998, p. 256.

littérature. Depuis, elle est connue et revisitée par la littérature du monde entier, ce qui explique sa présence dans notre corpus tant dans les littératures allemande, française, que québécoise. Entre traduction et réécriture, la distinction s'est amenuisée au fil des siècles. Bien que les philologues ne cessent de faire de récentes découvertes sur ces traductions, nous avons fort vite pris conscience de la difficulté d'avoir accès à tous les textes sur Cassandre, dans leur langue d'origine, depuis Homère jusqu'à aujourd'hui. Notre peu de connaissance des langues d'origine de certains textes n'a pas été un critère d'exclusion tant que nous pouvions avoir accès à une traduction en langue française. Bien que notre recherche limite son corpus à une période couvrant un siècle, il nous a néanmoins été indispensable de passer par le chemin littéraire qu'elle s'est tracée jusqu'à nous. Nous n'avons pas pu conserver dans le texte final de cette thèse l'ensemble de ses manifestations, puisqu'elles étaient beaucoup trop nombreuses. Deux ouvrages ont recensé l'ensemble de ses apparitions dans la littérature soit Juliette Davreux pour le recensement exhaustif de Cassandre dans l'Antiquité[26] et Roman Racine pour un recensement partiel et sélectif sur le thème de l'identité couvrant la période de l'antiquité au XXième siècle[27]. Cette manière de présenter Cassandre ne nous permettait pas de répondre à notre problématique de recherche qui voulait avant tout montrer un personnage Cassandre enrichi, dans des œuvres originales et contemporaines. Tout recenser ne nous aurait pas permis de procéder à une analyse en profondeur des œuvres littéraires dans lesquelles elle évolue. Nous avons choisi de restreindre notre corpus afin de présenter une analyse au plus près des textes que nous avons sélectionnés. Dans notre corpus, nous avons prospecté des œuvres littéraires dans lesquelles Cassandre occupe une place suffisamment importante pour prendre

[26] DAVREUX, Juliette, *La légende de la prophétesse Cassandre : d'après les textes et les monuments*, Paris, Droz, 1942, 238p.
[27] RACINE, Roman, *Le mythe de Cassandre : Vingt apparitions de la prophétesse troyenne : entre perte et recherche d'identité*, Sorbonne, Paris 4, 2003.

part au déroulement événementiel et où sa parole a une incidence sur le déroulement du récit principalement pour sa fonction d'énigme, de demande, de personnage ineffable, mais aussi pour la mise à l'épreuve de la langue, procédé inclut dans toutes les prises de paroles de Cassandre.

Nous avons donc eu recours à quelques traductions d'Homère par Eugène Laserre, de Médéric Dufour et Jeanne Raison, de Philippe Jaccottet, et de Juliette Davreux. Pour Eschyle, nous avons eu recours à une traduction de Paul Claudel, de Daniel Loayza et Ariane Mnouchkine. L'œuvre d'Euripide a été étudiée d'après les traductions de Laurence Villard, de Claire Nancy, de Christine Mauduit, et de Monique Trédé, de Marie Cardinal et de Jean-Paul Sartre.

Notre objectif ne consiste pas à faire une étude comparative ou linguistique des apparitions de la prophétesse, mais plutôt à montrer comment à chacune de ses apparitions la figure se perpétue et se renouvelle. Ce que nous désirons élucider, c'est comment et pourquoi elle investit de sa présence la littérature. En ce sens, notre corpus comprenant des traductions, des adaptations et des réécritures offre un large éventail de représentations de la parole de Cassandre. Ces textes corroborent notre hypothèse de l'extrême variabilité de ses traits et de la justesse de notre tentative de la retrouver adaptée et adaptable à notre époque. Cette première partie pose les bases de notre analyse de la parole cassandresque en décrivant différentes scènes d'énonciation de la Cassandre des textes antiques.

Dans la deuxième partie de notre étude, nous avons été conduit à traiter de la parole de Cassandre dans le texte dramatique et de ses modalités afin d'expliciter l'ensemble des procédés littéraires qui entourent chacune de ses prises de parole, dans tous les textes où elle intervient et qui constituent ce que nous nommons la scène d'énonciation spécifique à Cassandre. Au théâtre, la parole est prise en charge par un

personnage sans la médiation de la narration. Nous avons donc saisi cette opportunité pour examiner la parole de Cassandre en tant que parole exclusivement. Nous avons sélectionné trois œuvres : *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* de Jean Giraudoux (1935), *Cassandre* de Suzanne Dumarest-Dussauge (1979), et *Le Rêve d'Alvaro* d'Eudes Labrusse (2006). Ces trois œuvres mettent en scène les enjeux de la parole de Cassandre : une parole véridique et énigmatique, des demandes à l'autre, une parole sur une réalité invisible, une parole qui a une incidence sur le déroulement du récit, qui parle d'un savoir que nul autre ne possède. Autour de sa parole, nous avons cherché à déterminer ce qui exprime en propre l'énonciation de sa parole annonciatrice. En bref, nous avons tenté de circonscrire autour d'une spécificité « Cassandre », un canevas d'énonciation dans lequel évolue et se déploie tout le potentiel de sa parole prophétique.

La guerre de Troie n'aura pas lieu de Jean Giraudoux met en scène une Cassandre lucide et pessimiste. Alors que le don de voyance semble plutôt être échu à une Hélène quelque peu lunatique, Cassandre ne voit pas tant l'avenir que l'inévitable destin de chacun. Cette réplique en réponse à Andromaque l'illustre : « Je ne vois rien Andromaque. Je ne prévois rien. Je tiens seulement compte de deux bêtises, celle des hommes et celle des éléments »[28]. Son savoir sur l'avenir n'est pas tant celui des événements que celui d'une connaissance des forces qui sous-tendent les civilisations. Son personnage, qui affiche clairement une idéologie en faveur de la paix, est sage et clairvoyant. Giraudoux, par son éloquence, illustre cette scène énonciative où la résonance de son propos tend à dépasser les frontières du livre. Dans ce contexte littéraire, la parole de Cassandre nous invite à nous interroger : quels éléments déterminent le destin et à partir de quel moment devint-il inéluctable, comme cette guerre qui se prépare déjà en 1935. C'est une Cassandre défaitiste que Giraudoux nous

[28] GIRAUDOUX, Jean, « La guerre de Troie n'aura pas lieu », *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1982, p. 484.

présente, lui qui commente le déroulement de la pièce avec une certaine distance ironique. Elle devient en quelque sorte une voix extra-diégétique, aux limites de l'histoire, plus ancrée dans un récit sur le récit que dans la pièce elle-même. Ce texte nous montre une Cassandre dont le savoir omniscient est orchestré par une parole juste et circonstancielle, qui loin de tempérer l'effroi et la crainte de cette guerre à venir, se sert de ces deux sentiments pour justifier une leçon d'histoire. C'est sans doute dans ses échanges avec d'autres personnages, surtout avec Hector, Hélène et Andromaque que Cassandre démontre avec le plus de force la validité de son message. Confrontée à la discussion et amenée à déployer ses arguments, ce que le genre théâtral exprime adéquatement, Cassandre démontre le recours à une réflexion solide. Cette pièce nous servira de point de départ à une réflexion sur la parole comme système de preuve.

La *Cassandre* de Suzanne Dumarest-Dussauge[29], est une reprise de la pièce *Agamemnon* d'Eschyle. On y reconnaît sa fonction dramatique dans le déroulement de l'histoire, puisqu'elle annonce et connaît les événements à venir. Son savoir sur l'avenir confère au spectateur l'impression de partager l'omniscience de Cassandre et le fait participer à la montée du pathos. S'exprimant dans un registre tragique, la particularité de cette pièce est de dévoiler une Cassandre qui voit au delà de la destruction de la famille des Atrides. Présentée comme la protégée d'un Agamemnon aux manières rudes et brutales, celui-ci l'oblige à lui révéler son destin, dont évidemment il ne tient pas compte. Ce qui marque sans doute, plus que le reste dans cette pièce, c'est le sens du devoir et des responsabilités de Cassandre qui tente de protéger les autres personnages de son savoir. Elle pèse chacun de ses mots afin d'en dire juste assez pour que son propos soit compréhensible, sans rien dévoiler qui soit trop clair et trop compromettant. Dans cette pièce, Cassandre s'appuie sur une idée de la sagesse pour

[29] DUMAREST-DUSSAUGE, Suzanne, *Cassandre théâtre*, Sherbrooke, Québec, Éditions Naaman, coll. « Création v. 48 » 1979, 115p.

justifier sa quête – une idée qui donne une place immense à la communauté-. Elle devient un personnage tragique parce qu'elle sacrifie sa propre quête de sens de l'existence pour que les autres (Oreste) puissent trouver le leur. Elle ouvre par la même occasion un débat sur la vérité, sur son poids et sur sa nature.

Dans *le Rêve d'Alvaro*[30], Eudes Labrusse reprend l'histoire de la guerre de Troie en changeant l'époque, le lieu, le contexte et le nom des personnages. Cassandre se nomme Pépita. Elle a le don de voir l'avenir, mais ne maîtrise pas ce savoir. De condition modeste, elle tente d'échapper à son destin en devenant la maîtresse du perfide Phillip Siward (Agamemnon). Dans cette « farce épique », les personnages ne sont pas maîtres de leur destin ; ils sont les jouets des dieux et des riches dirigeants. La pièce se termine sur un massacre. Et Cassandre, devenue folle, finit dans un asile. La Cassandre d'Eudes Labrusse a la particularité de vouloir changer les choses, ce qu'elle croit pouvoir réussir grâce à sa parole prophétique. Or, elle s'aperçoit, trop tard, que dans ce monde, personne n'est intéressé par son savoir.

Dans cette deuxième partie, ces textes nous éclairent sur les prises de parole de Cassandre et nous permettront d'examiner dans ces trois représentations ce que contient la parole de Cassandre, ce qu'elle fait, et ce qu'elle dit. Dans cette perspective, nous pourrons voir que la parole de Cassandre a la fonction d'un acte dans le récit.

Dans la troisième partie, nous avons continué notre analyse de la figure de Cassandre en tant que sujet en l'abordant du point de vue de son intériorité. Nous avons mis en place un corpus mixte comprenant un récit rédigé sous la forme d'un monologue intérieur, *Cassandre* de Christa Wolf (1994) et un récit poétique prenant la forme d'une correspondance, *Lettres à Cassandre* d'Anne-Marie Alonzo et de Denise Desautels

[30] LABRUSSE, Eudes, *Le Rêve d'Alvaro (farce épique et mondialiste),* Paris, L'Avant-scène théâtre, coll. « Quatre-Vents », 2006, 125p.

(1994). Ces deux récits explorent l'intériorité du personnage. Deux autres récits, où la présence de Cassandre était moins significative en l'occurrence, une nouvelle de Zoé Oldenburg intitulée *Cassandre*, et un récit *L'esprit des eaux* de Pepetela, n'ont pas été retenus puisque les personnages qui y sont présentés ne sont pas des Cassandre. Dans la nouvelle, *Cassandre,* le personnage Jeanne est une vieille dame accusée « d'usages abusifs et illicites de ses dons »[31]. Elle est amenée en procès et considérée responsable de n'avoir pu éviter un drame qu'elle prédisait. Ce genre bref compare cette vieille voyante à Cassandre, un nom qui ne sert en somme que d'attribut au personnage de la vieille voyante. Le deuxième récit a été écarté pour la même raison, le nom de « Cassandre africaine » est associé à la petite fille dans le résumé de l'œuvre parce que cette petite traduit les paroles de la déesse Kianda, prédisant la chute de la ville. Ces deux personnages nous serviront néanmoins à étayer des parties spécifiques de notre analyse.

Chez Christa Wolf, Cassandre se présente dans un cadre narratif rétrospectif. Narratrice omnisciente et autodiégétique, sa parole s'incarne tout particulièrement au travers d'un monologue intérieur. Sa voix met en scène sa propre difficulté comme sujet à assumer une existence vouée à une mort imminente. Chargé du deuil de sa propre civilisation dont elle n'a pu empêcher la disparition, ce personnage, arrêté aux portes de Mycènes, tout comme chez Eschyle, se remémore les grands moments de sa vie, tout en affrontant son sentiment de solitude. Son don prophétique, loin de lui être source de joie, la contraint à voir l'avenir sans pouvoir l'éviter. Pourtant, dans cette mise en scène de Cassandre, la plus grande difficulté du personnage sera de trouver un sens à cette parole qui semble en apparence sans destinataire. La Cassandre de Christa Wolf, est la plus complexe du point de vue de la construction du personnage. Issue de la tradition antique et ayant fait l'objet d'une longue recherche historique, son personnage revisite

[31] OLDENBOURG, Zoé, « Cassandre », *op. cit*., p. 49-92.

presque tous les lieux communs de la légende. Elle dépasse en ce sens largement toutes les définitions qu'ont pu en faire les dictionnaires. Alors que la plupart des auteurs se démarquent par leur utilisation des fragments de Cassandre et par le choix de certains motifs, l'œuvre de Christa Wolf doit se penser dans un mouvement inverse puisque cette auteure a intégré tous les éléments de sa légende. Pour cette raison, cette œuvre magistrale demeure incontournable dans toute étude sur Cassandre. Elle développe aussi une idéologie propre aux théories littéraires féministes qui œuvrent à restaurer un certain ordre matriarcal dans leur fiction. Sans pour autant nous lancer dans un débat sur les questions relatives à l'écriture féminine, nous nous demanderons, grâce à ce texte, ce qui a pu justifier ce passage par Cassandre pour élaborer cette revendication. Ce récit fictionnel, qui s'avère être en réalité la cinquième conférence d'une série de cinq traitant de Cassandre, ouvre la voie à de nouvelles considérations sur des thèmes abordés par les auteurs de l'antiquité : la folie, l'effroi et le tragique, la fin d'une civilisation, l'être face à sa mort, le désir de vengeance, l'amour, le devoir et le désir de survivre par la mémoire. Autant d'enjeux qu'une analyse plus détaillée nous permettra d'aborder. Cette œuvre nous permettra donc d'explorer plusieurs dimensions de la parole - prise de parole, réflexion ou discussion - où la lucidité de la prophétesse passe par la mise en mots conséquente au travail prophétique en redonnant au sujet la pleine responsabilité de ses propos.

Dans le roman épistolaire, *Lettres à Cassandre*, d'Anne-Marie Alonzo et de Denise Desautels[32], la prophétesse s'incarne à la fois comme signataire et comme destinataire de ces lettres. Cette représentation toute particulière de Cassandre suscitera une analyse spécifique de chacun des traits qui font la particularité de ses postures. Un même objet, Cassandre, est placé au sein de la même œuvre dans trois

[32] ALONZO, Anne-Marie ; DESAUTELS, Denise, *Lettres à Cassandre*, Laval, Québec, Éditions Trois, 1994, 129 p.

postures d'énonciation distinctes. Cette répartition tripartite de sa figure mettra en évidence la spécificité de sa légende dans chacune de ces trois postures, et nous permettra peut-être de comprendre son extrême variabilité. Le genre épistolaire détermine dans une certaine mesure le cadre énonciatif que nous cherchons à cerner. La parole de Cassandre à Cassandre est aussi parole sur Cassandre. Cette distance met subitement le regard dans une toute autre perspective. Ce texte nous invite donc à concevoir sa parole non seulement comme un pré-texte (présence avant le texte, avant la lettre) mais aussi comme étant intrinsèque au texte.

Enfin, de manière générale, nous avons choisi de sélectionner dans notre corpus que des réécritures de sa légende où sa participation est déterminante. Nous avons donc uniquement retenu pour notre corpus les manifestations littéraires de Cassandre qui contenaient au minimum trois des caractéristiques suivantes : la mention de ses origines, c'est-à-dire une allusion au mythe littéraire, à l'antiquité ou à sa lignée ; l'évolution du personnage au sein d'un conflit significatif quant au déroulement du récit, comme par exemple la chute de Troie ou la chute d'une autre civilisation apparentée ; la présence de prédictions concernant la fin de cette civilisation et de sa propre fin qui l'obligent comme sujet à se penser en fonction de sa propre fin (se penser en être vers la mort) ; bref une thématique du personnage visionnaire (qui voit ce que les autres ne voient pas) qui occupe l'essentiel du texte. Ces critères ont été sélectionnés à partir d'une reconstitution des traits de la Cassandre antique. Nous avons donc exclu, bien qu'elles soient nombreuses, toutes les utilisations du personnage de Cassandre qui tendaient vers la revendication d'une idéologie unique.

Notre intérêt s'est dirigé vers des textes qui ont inclu dans leur poétique une réflexion sur au moins un des traits controversés de sa légende : l'irrecevable de sa parole, le conflit tragique au cœur du prophète, la difficulté et le fardeau de l'acte

prophétique, la quête de sens face à l'eschatologie. Nous avons privilégié les textes qui ont envisagé Cassandre dans le rapport à sa parole et avec les traits que nous lui connaissons comme une dimension essentielle à toute réflexion sur le sujet. En ce sens, notre choix s'est arrêté sur des textes littéraires où la parole de Cassandre possède une place prédominante dans le récit.

Problèmes méthodologiques

Le premier problème que nous avons rencontré, qui aurait pu constituer un obstacle à la compréhension, réside dans le découpage de nos concepts théoriques, présentés dans un ordre qui suivait les apparitions de Cassandre au sein de notre corpus. Il en résulte que la présentation de nos recherches laisse parfois le développement de certains concepts incomplet pour le reprendre ultérieurement, selon une autre perspective. Enfin, l'acte de parole de Cassandre est manifestement situé au confluent de plusieurs disciplines, et manifestement parce qu'elle dit un indicible, à la périphérie, voire en dehors des théories existantes. Dans ces conditions, les problèmes soulevés par ma recherche sont fort étendus et déjouent aussitôt toute prétention à l'exhaustivité. Il y a inévitablement certaines approches que nous avons délaissées, des traits distinctifs de la prophétesse que nous avons omis d'étudier. Par ailleurs, nous avons, par peur de devenir répétitif, atténué la démesure de Cassandre. Comment parler de l'intolérable pendant tant de pages sans rendre cette lecture intolérable à nos lecteurs ?

Cassandre est le lieu d'une médiation. Grâce à son don de voyance, sa parole appréhende le futur et tente de dévoiler la vérité cachée aux yeux des hommes. Cette prédestination la place d'emblée dans une position d'énonciation lucide, mais insoutenable. Porteuse d'une vérité, elle est dépositaire d'une parole dont la force

transcende sa propre existence. Par sa voix se manifestent les volontés de témoigner et de susciter le doute de soi à soi, de l'aveuglement à la clairvoyance. Condamnée à « jouer les Cassandre » et à porter une parole vraie sans être crue, la parole de Cassandre est le lieu d'une rencontre entre une vérité prise dans les limites de la fiction et un besoin de dire qui dépasse la peur de ne pas être écoutée, entre une voix familière et étrangère, entre folie et raison. Cassandre est la figure emblématique du sujet mis en exil dans sa propre patrie, du témoin soumis à l'incrédulité, de la voix sans écho.

Nous tenterons donc dans cette thèse d'établir un lien entre la volonté des auteurs d'utiliser la voix de Cassandre pour instaurer leur vérité et une éthique moderne qui répondent à la menace d'autodestruction de notre époque. Il apparaît que Cassandre se présente souvent là où se trouve aussi une impossibilité de dire et peut-être même de faire. Plus qu'un personnage, ses caractéristiques et la conception de la parole que les auteurs ont développée autour d'elle, nous la montre tel un signifiant qui se positionne pour souligner l'incapacité et l'impuissance, mais aussi peut-être pour nous montrer le chemin d'un espoir nouveau.

PREMIÈRE PARTIE

L'ineffable Cassandre ;

Enquête sur l'établissement d'une figure littéraire

Introduction

Au commencement de sa légende, Cassandre lie son destin à celui de la parole vraie. Entraînant dans son sillage une constellation de concepts les uns les plus complexes que les autres, elle se manifeste continuellement au cœur des questions fondamentales de l'être et de la parole. Comme personnage, elle soulève indéniablement l'incrédulité au cœur de tous les questionnements. Comme étrangère, elle questionne le lieu d'où on parle, la langue utilisée, et les conditions de réception de ses paroles. Prophétesse, elle soulève les questions d'autorités et de spiritualité. Comme femme, les questions d'identité et d'appartenance. Prédisant sa propre mort, elle tient sur elle-même un discours d'anticipation sur la mort. Par son statut mythologique, elle ébranle la notion de littérarité en tant que personnage d'histoire et de fiction, mais aussi parce qu'elle bouscule les théories énonciatives avec sa parole historiquement vraie anticipative et prophétique.

Figure tragique de la parole, Cassandre fait ses premières apparitions en même temps que se développe un intérêt pour une parole vraie capable de convaincre et de modifier profondément les croyances anciennes. Au cœur de ce processus historique des premières écritures, et comme figure de la parole, elle contribue au développement des réflexions autour des notions d'auteur, de narrateur et de la vérité présente dans la parole.

Le premier chapitre de notre thèse aborde Cassandre sous de multiples angles d'approches puisque nous avons voulu retrouver une part de sa présence antique dans notre siècle actuelle. Ce sont donc les textes qui nous ont dicté la pluralité de nos démarches, nous suggérant par le fait même une grande diversité de sujets. Par ailleurs, quand nous avons choisi de traiter de la légende de Cassandre et de sa modernité nous avons vite réalisé que sa « modernisation » était directement liée à ce

que les auteurs savaient de ses origines – ce qui crée de Cassandre une image complètement différente de ce qu'elle est lorsque l'on recense toutes ses apparitions dans l'antiquité – et qu'omettre le développement de sa légende aurait été occulter les raisons profondes qui motivent les réécritures au XXème siècle, et cela même si certains auteurs les ignorent. Nous étions menacés non seulement de passer outre ses traits d'origine, mais aussi de négliger l'essence du personnage qui trouve justement le sens de son existence dans la nébulosité de la limite des notions théoriques non encore définies de vérité et de parole. Dès lors, pour poursuivre notre développement et avant de se lancer dans l'exploration de sa légende, nous avons voulu trouver un fil – peut-être celui d'Ariane – qui nous permettait d'entrer dans le labyrinthe de ses apparitions et d'en ressortir nantis d'une nouvelle vision de la prophétesse. Nous avons choisi, dictée par l'ensemble de nos lectures, la voie de la vérité. La vérité apparaît dans cette thèse comme une toile de fond qui sert à la fois de tremplin à la recherche et de noyau aux différentes ramifications, reconfigurations de notre objet d'étude. Nous avons voulu dévoilé à la fois la vérité de Cassandre, mais aussi la vérité des Cassandre : l'aspect véridique de sa parole, les vérités qu'elle énonce, les siennes et celles des auteurs qui se les sont appropriées. Il suffit de lire quelques lignes sur Cassandre pour constater que sa figure, tout au long de l'Histoire, porte en elle cette problématique de la vérité. Autour de son personnage, toutes les déclinaisons de la vérité se multiplient. La mince et solide voie de la vérité, qui apparaît en filigrane tout au long de cette recherche, témoigne du désir de vérité persistant et commun aux auteurs et chercheurs de Cassandre, alors qu'elle-même comme personnage ne fait que dire la vérité. Ces constats nous ont permis une exploration fidèle et pleine de révélations de notre Cassandre, princesse troyenne et prêtresse d'Apollon.

Loin de répondre simplement à cette recherche de la vérité, sa légende, comme un miroir brisé, se présente sous forme de fragments qui les uns les autres nous montrent une image déjà déformée de Cassandre, les auteurs éclairant ou ombrageant certaines parties de son histoire. Des parcelles dispersées de son histoire, semées dans les textes littéraires nous permettront pourtant de rétablir ce que sa légende nous dit de la vérité. Une image dispersée, des paroles envolées, non écoutées, tout ce qu'elle dit et fait est déjà pris dans un mouvement d'appropriation artistique. De l'antiquité à notre époque contemporaine, Cassandre reste un personnage hétéroclite dont les signifiants changent continuellement de signifiés.

De plus, la malédiction d'Apollon et les conséquences de sa perte de crédibilité contribuent à disperser, par une réflexion sur le prisme de sa parole, le sens véridique de ce qu'elle dit. Éclatement du sens, éclats de sa parole et de son cri qui résonnent à travers les siècles jusqu'à nous. En d'autres mots, sa parole vraie dénuée de son effet de vérité modifie la fonction essentielle de transmission communément donnée au langage : elle parle, mais on ne l'écoute pas. Cassandre perturbe ainsi l'essence même de la communication et propose une parole littéraire dont l'essentiel réside plus dans l'intention de laisser une trace de ce qui est vrai pour de futurs interlocuteurs que de communiquer dans le moment présent, fermé à ses dires. Dans les problématiques littéraires qu'elle éveille demeure en tête de liste une remise en cause de l'effet de vérité dans la parole qui accompagne sa légende dès ses premières manifestations. Sa parole questionne la vérité dans l'acte d'énonciation.

Selon le sens commun, la vérité, ce qui est vrai, correspond à la réalité, or, les paroles de Cassandre ne semblent avoir aucune prise, ni sur ses interlocuteurs, ni dans la réalité. Ses prédictions embrassent un destin si vaste qu'elles ne peuvent que venir des dieux, et pourtant sans jamais être crues. C'est ainsi que Cassandre, tout en étant une figure féminine du savoir absolu, remet cette notion de vérité en cause en racontant

partout ses prophéties vraies qui ne sont pas crues. Elle provoque un malaise général dans la critique. Marie Goudot dans son livre *Cassandre* en avait déjà fait la remarque : « Alors que – depuis une vingtaine d'années et pour la première fois – Cassandre a donné son nom à nombre d'œuvres théâtrales, musicales, un drôle de silence (le dernier avatar de la punition d'Apollon ?) pèse toujours sur elle, ne pouvant qu'amener à se demander ce qu'elle continue de dire de si embarrassant »[33]. Cassandre nous oblige à repenser complètement le contrat usuel de la langue, c'est-à-dire de retourner au b.a.-ba des fonctions de la parole pour comprendre les enjeux de l'ambiguïté de son verbe. Ce que l'énonciateur dit est vrai, mais personne ne la croit, donc rétrospectivement, son énoncé acquiert un double statut impossible du point de vue de la logique : un énoncé qui est vrai et faux à la fois. Nous aurions pu conclure à une impossibilité, pousser nos investigations afin de départager le vrai du faux, et mettre des exceptions un peu partout, comme la langue française aime bien à le faire ; mais non, nous avons décidé de continuer notre recherche avec cette ambiguïté nécessaire et ce postulat de base paradoxal qui, comme nous le démontrerons, accompagne sans cesse Cassandre. Nous savions que démêler le nœud (peut-être borroméen) à ce stade-ci de la recherche, serait périlleux puisqu'il sous-entendait le risque de sectionner la substantifique moelle de notre problème et de nous départir de l'essentiel de notre sujet.

Nous devons à Mario Lavagetto, dans son livre *La cicatrice de Montaigne*[34], et plus particulièrement ses chapitres sur Freud et sur Proust, la découverte de nouvelles méthodes d'investigations. Le premier aspect de la vérité que Lavagetto problématise est le doute sous entendu derrière chaque énoncé qui prend la peine de se dire vrai. En effet, la langue française sous-entend que le locuteur croit en ce qu'il dit, le sens

[33] GOUDOT, Marie, *Cassandre*, Paris, Éditions Autrement, coll. « Figures mythiques », 1999, p. 7.
[34] LAVAGETTO, Mario, *La cicatrice de Montaigne, le mensonge dans la littérature*, Paris, Gallimard, 1997, 316p.

commun ne prévoit pas qu'il doive insister sur ce point, donc s'il le fait, le doute et le mensonge subjacents en deviennent tout à coup apparents. La démarche de Lavagetto est de considérer la vérité comme un mensonge possible qui fait apparaître dans l'énoncé les intentions de dissimulation de l'auteur et les procédés conduisant à un effet de vérité et la place particulière qu'il lui accorde dans son œuvre. Lavagetto souligne que chaque auteur a sa manière de gérer la limite entre le vrai et le faux. Il traite parfois le faux comme étant une simple négation ou détournement de la vérité comme avec Freud, alors que Montaigne sélectionne la vérité de ce qu'il veut nous montrer. Nous explorerons donc autour de Cassandre cette problématique de la vérité dans la modernisation de son mythe. Cette méthode nous permettra de voir comment nos auteurs composent dans leur récit avec cette vérité, pour obtenir ce que nous appelons en empruntant une partie de la formule de Barthes, un « effet de vérité ». Enfin, nous devons aussi à Lavagetto, son chapitre sur Proust, qui par le thème de la jalousie pense la vérité de manière rétrospective et nous éclaire de ses lumières. Selon Proust c'est le temps qui transforme un mensonge en vérité, puisque ce sont souvent des mots prononcés sans le savoir qui contiennent alors la vérité, vérité qui ne se découvre que plus tard. Le jaloux doutant systématiquement des paroles de l'autre – puisque tout le monde lui ment – effectue cette recherche de vérité, la recherche de ce temps perdu puis retrouvé, de ce qui était pensé mensonge et qui devient par l'effet du temps vrai.

Cassandre transporte dans ses actes de langage l'incrédulité permanente que soulève son énonciation. Figure énigmatique, elle se transforme mais porte toujours en elle ce doute, moteur de toute quête. Un doute qui se manifeste par une dispersion dans chacune des ramifications de son énonciation par une remise en question. Qui est-elle ? Que dit-elle ? À qui s'adresse-t-elle ? Que demande-t-elle ? Dans la littérature, Cassandre porte et transporte avec elle une série de questions que chaque auteur

exploite à sa guise. Le doute dans sa parole comme nous venons de le voir, mais aussi le doute causant la recherche d'une vérité. Il s'agit d'un point commun à toutes les œuvres où elle apparaît : dans sa quête de la vérité, sa figure utilise une confusion certaine, un brouillage des pistes afin de mobiliser son interlocuteur dans une quête, un questionnement. Ce qui déroute le lecteur du XXème siècle, ne s'explique pas selon les mêmes critères que ceux des siècles précédents et pourtant cette constance demeure ; ses vérités, son délire, son statut de femme, d'étrangère, sa beauté, mystifient le lecteur. Au XXème siècle, les auteurs choisissent d'autres critères, c'est la parole sur l'avenir considérée comme mensonge, la quête de soi, la science, la spiritualité et le fantastique qui semblent prédominer dans les récits. Pourtant la prophétesse est en quête, une quête qui ne se joue qu'avec comme postulat cette ambiguïté nécessaire, ce doute autour de la vérité qui motive sa recherche. Si toutes les Cassandre montrent la vérité, au bout du chemin cette vérité n'est pas la même dans tous les récits. Maintenant passons à son histoire.

Aux origines mythologiques du personnage, Cassandre reçoit le don de divination d'Apollon, qui lui-même en avait hérité de son combat avec le Python de Delphes. Don provenant de la mère-terre et mère de toutes les divinités : Gaïa. Dans la conception grecque du destin, les divinités cosmogoniques savent tout et dispensent ce savoir, à Zeus, à la Pythie, aux Parques, selon leur vouloir. Cassandre reçoit ce don ou demande ce don selon les versions, bref il lui échoit, d'un Apollon brûlant d'amour et vindicatif. Elle se soustrait à lui, à son désir, et il la punit. Doit-on spécifier que ce n'est pas la première fois qu'Apollon se venge de s'être fait éconduire ? Pourquoi une si grande fatalité ? De sa punition, il faut retenir que Cassandre conserve néanmoins son pouvoir de dire la vérité, ce qui lui est retiré c'est le pouvoir de la persuasion - il faut entendre persuasion dans son acceptation rhétorique, c'est-à-dire dans son sens primitif

de *peithô*[35] -, ou selon certaines versions, d'être entendue. Comme le souligne Marcel Détienne, « Cassandre est "prophétesse véridique" (*aléthomantis*) ; elle n'est pas un de ces devins qui "cherchent à tromper" mais pour avoir trahi un serment, pour avoir bafoué la *pistis*, elle a été privée par Apollon du pouvoir de persuader : sa parole n'exerce aucune puissance sur autrui »[36]. Elle conserve néanmoins dans la littérature grecque, malgré et avec sa malédiction, son statut sacré de prêtresse d'Apollon, elle en porte les attributs et profère sans être prise au sérieux.

Par ailleurs, Cassandre incarne la possibilité de lire dans l'esprit des dieux. Cassandre, comme la plupart des héroïnes grecques voit son personnage gagner en complexité au fil du temps. Dans les textes antiques, ses apparitions sont modulées par des contrastes entre silence et parole. Par rapport à sa présence constante, on remarque néanmoins qu'elle est peu étudiée dans la mythologie. C'est surtout au XXème siècle, conséquence de la redécouverte de la trilogie d'Eschyle au XIXème siècle et de ses nouvelles traductions, qu'elle attire l'attention de la critique littéraire. Dans l'unique monographie connue à ce jour traitant de Cassandre, Juliette Davreux a reconstitué sa légende d'après les textes et les monuments de l'Antiquité[37]. Cette étude qui date pourtant de 1942 et qui n'a jamais connu de version plus récente replace l'importance de Cassandre pour les civilisations grecques et romaines en nous exposant l'étendue de ses occurrences : Cassandre est citée par plus de soixante-dix auteurs et apparaît sur plus de cent quatre-vingts monuments artistiques. Cette période de l'antiquité, du VIIIème siècle av J.-C. commençant avec Homère jusqu'en 476 - datation du début du Moyen Âge par la chute de l'Empire romain d'Occident - que couvre Davreux comprend toutes les occurrences dans les textes littéraires, mais aussi toutes les œuvres d'art se

[35] *Peithô* : puissance de la parole telle qu'elle s'exerce sur autrui ; dans DETIENNE, Marcel, *Les Maîtres de Vérité dans la Grèce Archaïque*, Paris, Le livre de poche, coll. « philosophie », 2006, p. 127.
[36] DETIENNE, Marcel, *Les Maîtres de Vérité dans la Grèce Archaïque,* Paris, Le livre de poche, coll. « philosophie », 2006, p. 127
[37] DAVREUX, Juliette, *op. cit.,* 238p.

rapportant à la légende de Cassandre. Elle a ainsi établi malgré l'extrême variation de ses traits un ensemble de motifs[38] constitutifs de sa légende. Nous les retrouverons en partie dans cette première partie de notre recherche. Grâce à cette monographie, nous avons pu esquisser le portrait de Cassandre, son élaboration, sa construction poétique sur plus de treize siècles. Tout d'abord un constat qui se confirmera du Moyen Âge à notre époque contemporaine : Cassandre est un personnage dont la variation des traits permet de s'intégrer à n'importe quelle époque, contexte social et politique. Au fil de ses réécritures, son personnage accroît en complexité et en profondeur. Malgré l'envergure de sa figure et de ses caractéristiques avec les auteurs classiques, Juliette Davreux dégage de sa légende trois grands thèmes : Cassandre amante d'Apollon, victime d'Ajax et captive d'Agamemnon. Or, ce sont pour Davreux les divergences entre ces trois scènes de sa légende qui créent la spécificité de la tradition artistique relative à Cassandre, qui contrairement aux autres personnages de l'antiquité, reste un mythe qui n'a pas d'unité parfaite[39]. Cette manière de définir Cassandre à partir de la variation de ses traits a été reprise par Marie Goudot pour expliquer la part insaisissable et mystérieuse de ce personnage mythique[40]. En fait, ce que Marie Goudot soulève dans son introduction sur Cassandre ce n'est pas tant le mystère qui l'entoure, que cette crainte à la fois suspicieuse et respectueuse que son don inspire, et qui semble la

---

[38] Les motifs :

I. Cassandre et Apollon
II. Cassandre et Pâris
  A – Reconnaissance de Pâris
  B – Arrivée de Pâris et Hélène à Troie
III. Cassandre prédit l'avenir de sa famille
IV. Cassandre assiste au départ d'Hector
V. Cassandre et le Palladium
VI. Cassandre engage les Troyens à détruire le Cheval de bois
VII. Cassandre pendant le sac d'Ilion
  A – Cassandre s'enfuit
  B – Cassandre réfugiée auprès du Palladium outragée par Ajax
  C – Cassandre tient dans ses bras le Palladium arraché de sa base
VIII. Cassandre, captive de guerre
IX. Le meurtre de Cassandre

[39] DAVREUX, Juliette, *op. cit.,* p. IX de la préface.

[40] GOUDOT, Marie, « Enquête sur une énigme bien gardée », *Cassandre*, Paris, Éditions Autrement, coll. « Figures mythiques », 1999, 150 p.

rendre insaisissable. Cette variabilité de sa figure a aussi été remarquée par Déborah MacInnes, dont la thèse défend la théorie selon laquelle ce sont précisément ces variations qui déterminent la valeur de vérité de ses dires en regard des attentes de ses spectateurs : « how their individual portraits illuminate themes and comment on the efficacy of prophecy, and how their manipulation of his attributes fulfill or deny the audience's expectations »[41]. Cette variabilité a sans aucun doute été appréciée des auteurs contemporains, une légende offrant un personnage ayant des traits à la fois uniques et modulables.

L'héritage que l'antiquité nous a laissé sur Cassandre est considérable et toujours d'actualité puisque ces textes sont sans cesse traduits, adaptés, mis en scène et discutés. D'autant plus que ces textes canevas laissent aux auteurs une certaine marge pour l'expression de leur poétique. Dans cette thèse, nous allons donc d'une part observer les textes antiques dans des traductions modernes d'édition de poche de manière à constater la façon dont Cassandre est présentée à un large publique, puis nous nous intéresserons à des traductions plus poétiques dont le choix des mots et de la syntaxe traduisent une manière plus littéraire d'enrichir la figure de Cassandre.

Présence de l'antiquité dans notre époque contemporaine, ces textes nous ont permis de retracer les grandes lignes de son histoire, et de décrire quelques utilisations de sa parole, dans le récit épique d'Homère, et le théâtre tragique d'Eschyle et d'Euripide. Les traductions des œuvres de l'antiquité témoignent du besoin de réactualiser le mythe de Cassandre de lui faire traverser le temps et l'histoire en recréant un amalgame entre contextes et histoires entre antiquité et modernité. La confrontation entre ces périodes, ces genres, et l'esprit du temps ouvre nos mentalités à de nouvelles perspectives littéraires. Ce qui nous intéresse dans un corpus fait de

[41] MACINNES, Deborah, *Prophecy and Persuasion : Tiresias in Greek Tragedy*, Thèse, literature, 303 p., Duke University, 1995, p. i. « C'est son portrait qui éclaire certains thèmes et rend ainsi efficace ses prophéties. La manipulation des ses attributs confirme ou infirme les attentes de ses auditeurs ».

traduction, ce n'est pas le travail des philologues, mais plutôt le témoignage que nous livrent ces récents travaux de philologie du souci de réactualiser l'histoire de Cassandre. Nous avons donc choisi pour notre corpus des textes de l'antiquité des ouvrages traduits au plus près du texte, sans pour autant nous attarder sur le travail de philologue qui n'est pas de notre ressort.

Aborder la question des traductions apparaît essentiel dans le cadre de notre recherche. Dans un premier temps, pour justifier de l'utilisation d'une traduction plutôt qu'une autre, mais principalement dans notre étude pour montrer aussi dans le choix de notre corpus, que Cassandre doit se comprendre comme un objet d'étude éclaté. La Cassandre des origines étant fragmentaire et souvent inconnue de nos auteurs, la figure postmoderne de Cassandre doit être considérée comme le résultat toujours en mouvement de variations infinies, de traductions, translations, adaptations, créations à partir d'une « Cassandre zéro » inexistante. Dans ce contexte, Cassandre devient un sujet parlant, transformé par le langage, donc double traduction préfigurée dans notre brève étude des traductions. Sachant que la plupart des variations de Cassandre se font chez chacun de nos auteurs par le langage poétique afin de présenter à chaque fois un personnage nouveau et revisité pour sa parole, nous étudierons Cassandre de ce point de vue. Dans un deuxième temps, nous nous devions d'aborder la question de la traduction pour insister sur notre perspective d'analyse : nous étudions les variations de notre personnage au XXème siècle et à ce titre toutes les occurrences de Cassandre pendant cette période ont attiré notre attention : traduction, adaptation[42], réécriture. Cela

[42] Voici quelques définitions tirées du site internet de l'Association Québécoise des Auteurs Dramatiques afin d'éclairer la distinction entre adaptation et traduction. Une adaptation est une version aménagée d'une pièce de théâtre ou d'un livret, écrite habituellement afin de les actualiser ou pour les rendre plus accessibles, et ce en retravaillant le texte originel pour en changer le lieu géographique où se déroule l'action, l'époque, le langage ou tout autre élément, sans que la forme ou le fond de l'œuvre originaire ne soient véritablement altérés.[42] Une traduction est une transposition dans une autre langue d'une pièce de théâtre ou d'un livret quand il n'est pas nécessaire de les actualiser ou de les rendre plus accessibles en modifiant le lieu géographique où se déroule l'action, l'époque ou tout autre élément. http://www.aqad.qc.ca/lexique.asp : référence trouvée sur le site web de l'Association Québécoise des Auteurs Dramatiques

dit, comme elles sont trop nombreuses nous avons arrêté notre choix sur trois auteurs de l'antiquité : Homère, Eschyle, Euripide, et sur les traducteurs suivants : Paul Claudel, Marie Cardinal, Jean-Paul Sartre, Ariane Mouchkine qui sont plutôt des adaptations littéraires de ces œuvres.

La redécouverte d'Eschyle au XIXème siècle a redonné au mythe de Cassandre un nouveau souffle de vie qui continue sa progression jusqu'au XXIème siècle. La lecture de l'*Orestie* d'Eschyle a multiplié les interprétations possibles du personnage et a permis de la lire sous plusieurs autres aspects. C'est aussi ce qui a motivé des écrivains à revisiter les textes de l'Antiquité pour leur portée universelle, comme en témoignent les trois occurrences que nous avons choisies. Nous nous attarderons dans ce travail sur des traductions et adaptations d'œuvres de l'Antiquité choisies pour la renommée de leurs traducteurs, connus comme écrivains.

Le genre théâtral et sa recherche de forme au XXème siècle expliquent en partie l'intérêt pour les auteurs de traduire les tragédies grecques afin de les réintégrer à la culture francophone. Le texte théâtral destiné à être joué passe plus que les autres genres destinés à être lus, par un long mouvement d'interprétation de la lecture du texte source à sa mise en scène. Le texte passe par la traduction littéraire, puis l'adaptation du metteur en scène, par le jeu soit la voix et le corps du comédien. Il y a forcément perte et ajout de sens. De ce constat, Georges Steiner émet la réflexion suivante : « Tout ne peut être traduit aujourd'hui. Certains contextes ont disparu, des faisceaux de références qui dans le passé, permettaient d'interpréter un texte maintenant opaque »[43]. C'est à travers ces nouvelles mises en scène de Cassandre que nous verrons à nouveau apparaître la grande adaptabilité de la prophétesse à différents contextes historiques, culturels et sociaux.

[43] STEINER, Georges, *Après Babel*, *op. cit.,* p. 344.

Par ailleurs, le travail sur le texte de traduction s'apparente à un travail de réécriture qui s'organise autour d'un ensemble de choix. Par exemple nos auteurs ont laissé tomber l'utilisation du vers, pour privilégier une prose qui rendait le texte plus accessible. Ainsi le texte final n'est jamais figé, chaque siècle exige en quelque sorte sa traduction d'un texte ancien, et chaque culture sa réinterprétation. Comme le dit Steiner : « La langue-source et celle du traducteur subissent un mouvement double, relatif à chacune d'elles et à leur ensemble. Il n'existe pas dans le temps de pivot immuable d'où la compréhension se révélerait stable et définitive. […] C'est ce qui explique l'observation banale que chaque siècle refait de ses traductions, que l'interprétation, mis à part le premier exemple fugitif, n'est jamais que réinterprétation, aussi bien la somme des commentaires précédents que l'original. »[44] Le traducteur rend donc possible une nouvelle lecture du texte et rend accessible un texte à un nouveau public qui bénéficie alors d'un nouvel élément culturel. « Chaque fois qu'une communauté linguistique et sa littérature cherchent à s'enrichir d'éléments extérieurs et s'efforcent d'établir leur profil à travers un phénomène de contraste, le poète chante la part prise par le traducteur "aux échanges des esprits". Comme Goethe, qui a consacré tant d'énergie à intégrer à l'allemand des richesses classiques, européennes et orientales, l'écrivait à Carlyle en juillet 1827 : "Qu'on dise ce qu'on veut des insuffisances de la traduction, elle n'en demeure pas moins l'une des entreprises les plus importantes et les plus dignes de considérations au monde."»[45]. Le travail du traducteur tel qu'il est défini pas Steiner et Dryden consiste à transposer le texte source de son contexte culturel d'origine au contexte culturel de la langue d'arrivée. « La vérité du traducteur ne passe ni par la métaphrase ni par l'imitation (traduction littérale). Mais la paraphrase, ou "traduction large, dans laquelle le traducteur ne perd pas de vue l'auteur, afin de ne pas s'égarer,

[44] *Ibid*, p. 345.
[45] *Ibid.*, p. 344.

mais serre de moins près les mots que la signification, qui peut être parfois développée mais jamais modifiée". " … je me suis efforcé de faire parler à Virgile l'anglais qui aurait été le sien s'il était né en Angleterre à notre époque." (Dryden cité dans *Après Babel*) »[46]. Nous verrons dans cette thèse que chaque auteur/traducteur joue dans leur création sur le droit en quelque sorte que leur donnent ces réflexions sur la traduction d'adapter Cassandre à leur propos. Le principe de conformité au modèle antique est désuet, prime désormais l'originalité. Steiner n'est pas dupe de ce procédé. « Toutes ces fonctions de travesti sont bien connues de la rhétorique et du dialogue social conventionnel. La maxime de Talleyrand : "La parole a été donnée à l'homme pour déguiser sa pensée", est un lien commun judicieux »[47], et rajoute-t-il, « puisque toute langue humaine est un système de signaux arbitraires mais hautement conventionnels, la signification ne peut jamais être détachée de la forme expressive. Même les termes apparemment neutres et sans secret sont pétris de spécificité linguistique, pris dans un cocon d'habitudes culturelles et historiques.»[48]. C'est ainsi que nous devons considérer la Cassandre de nos traductions, non pas dans son aspect philologique, mais pour ces extensions et manipulations de sens qui donnent à la modernité une Cassandre spécifique à l'esprit de son temps.

Dans cette thèse, nous avons voulu montrer que la problématique de cette parole vraie s'instaure dans et par l'élaboration et les réécritures de son mythe. Comment se lient à son énonciation spécifique la difficulté du dire, mais aussi l'acte de dire ce qui est dit, et surtout cet indéniable effet de vérité et de doute qui augmentent le contraste entre l'aspect véridique de sa parole et la réception des incrédules ? Comment s'enchaînent son histoire et l'exploitation de cette scène d'énonciation qui lui est propre,

[46] *Ibid.*, p. 352-353.
[47] *Ibid.*, p. 312.
[48] *Ibid.*, p. 332.

comme « une composante actuelle et répétitive de notre civilisation »[49] que nous avons tous en nous et que nous continuons à ignorer. Remonter à ses sources donnait l'impression de saisir l'authenticité même de son essence afin de trouver quelles vérités les siècles passés nous ont donnés de Cassandre. En décrivant la prophétesse, nous voulons exposer que sa scène d'énonciation contient une vérité d'énoncé, qu'à la fois le contenu de sa parole et le fait de son dire portent une vérité mystérieuse intrinsèque.

Dans le premier chapitre, nous allons démontrer comment du point de vue de trois auteurs classiques (Homère, Eschyle, Euripide) traduit par nos contemporains se présente la parole de Cassandre. Puis, nous examinerons cette parole dans la pièce de théâtre *La guerre de Troie n'aura pas lieu* de Giraudoux et *Le miroir de Cassandre* de Weber. Autour de ces œuvres nous avons organisé notre démonstration de manière à traiter dans un premier temps de ses premières prises de parole et de son entrée dans la littérature comme personnage littéraire.

Deuxièmement, nous présenterons l'ambiguïté inhérente à la parole de Cassandre qui se glisse dans l'utilisation de son don de prophétiser et dans tous ses actes de paroles. Nous démontrerons que sa position d'énonciateur est toujours intenable pour le sujet, de même que l'ambivalence de cette figure littéraire sera liée au concept de vérité et à ces effets. Nous verrons ensuite que cette position intenable face à la parole devient la source d'inspiration et de questionnement pour les auteurs. Qu'elle soit prophète ou folle, sa fonction est de jouer cette énigmatique ambiguïté dans la parole.

Par ailleurs, dans le troisième chapitre, nous montrerons que le signifiant vide de Cassandre permet aux auteurs de la surinvestir d'une fonction littéraire. Que cette vérité énigmatique est récupérée par les auteurs contemporains dans des créations originales

[49] STEMPOVSKY, dans GOUDOT, Marie, *Cassandre*, *op. cit.,* p. 12.

mais aussi à des fins idéologiques et politiques. Que cette idéologie soit métalinguistique avec Giraudoux, sociale et fantastique avec Weber, puis féministe dans les revendications de femmes. Enfin nous découvrirons que tous les reflets de ce miroir brisé, nous laissent voir un sujet féminin conscient et moral. Dans cette dernière partie, nous établirons des équivalences entre la parole de Cassandre et celle de l'hystérique. Ces équivalences, loin de nous limiter, ouvrent notre analyse au deuxième chapitre de cette thèse et alimenteront nos réflexions sur la parole de Cassandre dans sa relation à l'autre.

Nous avons utilisé un ensemble théorique, en ayant recours aux études sur le mythe, sur l'antiquité, sur l'histoire, les études de linguistiques et d'énonciation, de psychanalyse, et sur Cassandre elle-même. La méthode ne pouvait être qu'aussi mouvante que la figure elle-même.

I. Variations sur la légende, un héritage de l'Antiquité

Retraçant les différentes représentations artistiques de Cassandre dans l'Antiquité, nous constatons rapidement que la prophétesse n'est pas immédiatement rattachée à son don de voyance. Dans les premières apparitions de sa légende, elle est surtout connue pour sa grande beauté qui attire les prétendants à défendre Troie. Contrairement aux autres personnages de la mythologie, Juliette Davreux remarque que sa légende se caractérise par son manque de conformité. « Cette tradition ne présente pas, comme c'est le cas pour l'histoire d'Agamemnon ou celle d'Hélène, un caractère parfait d'unité. Cassandre apparaît tantôt comme l'amante d'Apollon, tantôt comme la victime d'Ajax, tantôt comme la captive d'Agamemnon »[50]. Bien qu'il y ait trois motifs qui reviennent, ils n'apparaissent pas ou rarement réunis dans un même récit. Ce n'est pas tant qu'ils soient séparés par leur chronologie, mais bien plus que les auteurs ont fait le choix littéraire de les considérer comme n'allant pas ensemble pour la cohésion de leurs histoires. Par ailleurs, au fil de nos lectures de recherche autant théorique que littéraire, nous avons constaté de nombreuses évocations de Cassandre sans que les auteurs ne se préoccupent de ses origines. Il semble que la manière dont ils aient connu Cassandre et ce qu'ils en retiennent dans leurs réécritures soit secondaire sinon inexistante. Cassandre est connue parfois même sans que ne soit su qu'elle est un personnage mythologique. Elle fait partie d'une tradition orale avant même d'être littéraire. On oublie son histoire, mais pas son nom. Cassandre comme idée semble faire partie de l'air du temps de tous les siècles, un concept sans contenu, qui se soustrait à toute tentative de définitions. Ce qui s'explique par la multiplicité et par la variabilité de ses apparitions et qui par ce fait se soustrait à toute tentative de définition.

[50] DAVREUX, Juliette, *op. cit.*, p. IX de la préface.

Pourtant parmi ces variations, la tradition littéraire retient quelques traits. Cassandre, prophétesse et princesse troyenne, est un personnage mythologique tragique. Reprise par différents auteurs de l'antiquité, la légende raconte que Cassandre fille d'Hécube et de Priam avait le don de prédire l'avenir. Au fil du temps, les réécritures de sa légende en ont fait une prophétesse, tantôt inspirée – c'est-à-dire saisie de transe par la divinité qui l'habite – tantôt clairvoyante, recevant sous forme de vision les révélations divines. Trait qui a été retenu par la postérité.

Loin de se construire autour d'un paradigme simple, l'histoire de Cassandre se déploie en différents embranchements dont les ramifications constituent parfois à elles seules le point de départ d'une œuvre littéraire. Cassandre joue la plupart du temps dans des registres tragiques, d'ailleurs selon Davreux parmi toutes ses occurrences elle n'apparaît qu'une seule fois dans tous les documents recensés dans le genre comique[51]. C'est bien d'une superposition de textes et d'images dans le temps qui ont créée sa légende. Cassandre a vu son personnage gagner en consistance et en paradoxe dans les textes de l'antiquité. Les nombreuses traductions et réécritures de son mythe ont aussi largement contribué aux variations de la figure. Voyons à présent comment sa figure se construit chez Homère.

1. Une présence discrète chez Homère, entre silence et cri

Dès l'Antiquité, Cassandre apparaît dans l'œuvre d'Homère (VIIIème siècle avant J.-C.). Père de la littérature, Homère raconte le cycle troyen dans *l'Iliade* et le retour d'Ulysse dans *l'Odyssée*. Dans ces épopées à la louange des héros grecs, Cassandre est peu représentée. Pourtant, ses rares et premières apparitions sont déjà empreintes des contrastes existant au sein même du personnage. Alternant entre silence et cri, ses

[51] *Ibid*, p. 49.

apparitions fluctuent en fonction de ses relations aux autres personnages : il y est dit qu'elle aperçoit la première Homère, puis Agamemnon raconte son effroyable cri. Sa présence est déjà médiatisée par le discours d'un autre : le poète et les paroles à son sujet. Dans le reste de ces récits, son silence manifeste son rapport conflictuel à la parole. Par le choix d'Homère de la faire taire, se manifeste déjà le côté dérangeant de sa parole. Car Homère n'a pas choisi de l'occulter, ni de lui passer la parole, mais de la présenter subordonnée aux autres personnages et à leurs paroles. Parlée avant de devenir sujet parlant, Cassandre fait néanmoins partie du complot des dieux et de l'issue tragique de cet épisode de la guerre de Troie. Décrite comme une belle princesse troyenne, sa beauté est comparée à celle d'Aphrodite et lui vaut les faveurs guerrières de nombreux prétendants. Par ce critère de la beauté, Homère l'élève au rang des mortels aux aspects divins au même titre qu'Hélène, mais aussi par extension, il les compare pour leur capacité commune à attirer les malheurs et à déchaîner les passions[52]. Homère a une conception hésiodique de la femme conforme au récit étiologique de Pandore dans la *Théogonie,* tout comme d'Ève dans le récit biblique, qui nous rappelle qu'à l'origine la femme est ce fléau d'une grande beauté modelé par Héphaïstos pour le plus grand malheur des hommes. Cette capacité des femmes à provoquer le malheur des leurs date bien sûr de ce mythe. La Cassandre homérique s'inscrit dans la continuité de cette tradition. Sa beauté devient donc la cause de nombreux troubles pour les hommes. Elle pousse les autres à agir pour elle ou contre elle.

Tout en restant silencieuse, elle déclenche une succession d'événements. Elle s'attire l'amour des prétendants prêts à des exploits guerriers pour sa main. Prévoyant le retour de Priam avec Hector, son cri exhorte le deuil des Troyens. Pendant le sac de la

[52] Plusieurs auteurs ont développé dans les réécritures la ressemblance entre Cassandre et Hélène ; Giraudoux compare les deux femmes pour leur perspicacité et leur don de prévoir l'avenir. (Partie 2 de cette thèse)

ville, Ajax outrage Cassandre dans le temple d'Athéna. Elle est aimée d'Agamemnon, haïe par Clytemnestre et vengée par Oreste. Dans tous ces épisodes, son silence semble exacerber les passions de ceux qui se mettent en relations avec elle. Voyons un peu plus en détail tous ces épisodes.

D'abord, sa silencieuse beauté, louée par Homère, contribue à la grandeur de sa cité. Elle attire les prétendants comme Othryoneus qui défendent Troie pour mériter sa main : « Il demandait à Priam la plus belle de ses filles, Cassandre, gratuitement ; mais il promettait - grande tâche ! - de repousser de Troie, malgré eux, les fils d'Achéens »[53]. Sa grande beauté pousse de valeureux guerriers à combattre pour sa main. Dans la *Petite Iliade* (VIIème et VIème siècle av J.-C), Leschès de Pyrrha rapporte qu'après la mort d'Othryoneus le premier prétendant de Cassandre, un autre prétendant Corèbe fils du roi de Phrygie et vaillant guerrier est tué par Diomède le dernier jour de la guerre[54].

Ensuite, la deuxième mention de Cassandre chez Homère se situe à un moment fort de la fin de l'*Iliade* : Priam aidé d'Hermès récupère la dépouille d'Hector auprès d'Achille et revient vers Troie. Cassandre du haut de la citadelle, les voit arriver au loin. Homère écrit : « 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 ; elle le vit, lui, traîné par les mules, étendu sur le lit. Alors elle hurla et cria par toute la ville »[55]. De loin, elle aperçoit la première Priam ramenant la dépouille d'Hector. La traduction de Robert Flacelière éditée chez Pléiade insiste sur le fait que Cassandre les reconnaît plutôt que ne les aperçoit, « Nul homme, nulle femme à la belle ceinture ne les a reconnus – sauf

[53] HOMERE, *L'Iliade*, traduction par Eugène Laserre et présentation de Jean Métayer, Paris, GF Flammarion, 2000, chant XIII, p. 223.
[54] DAVREUX, Juliette, *op. cit.*, p. 16.
[55] HOMERE, *L'Iliade*, *op. cit.,* chant XXIV, p. 415.

Cassandre, pareille à l'Aphrodite d'or », de plus il fait parler les personnages au discours direct « Cassandre : Vous allez voir Hector ; venez, Troyens, Troyennes ! »[56]. Son cri donne le signal d'un épanchement bruyant dans toute la ville et marque le début des lamentations, puis ses paroles incitent le peuple à aller vers Hector et à commencer les cérémonies funéraires. La différence entre les deux traductions montre l'hésitation des traducteurs à accorder à Cassandre le don de voyance. La reconnaissance peut être due plus simplement à une bonne connaissance des membres de sa famille, alors que l'emploi du terme voir suggère qu'elle aurait une capacité de voir qui se distingue des autres qui ne voient pas. Il s'agit en outre de la seule parole de Cassandre dans les récits homériques. Quelques paroles qui précèdent son long silence puisqu'elle ne parlera plus jusqu'à sa mort.

Dans la chronologie des épisodes de la guerre de Troie qui concerne Cassandre se situe à présent, le viol de Cassandre. En effet, cet épisode bien que controversé et omis par plusieurs auteurs explique cependant les causes du départ difficile des grecs à la fin de la guerre. Cassandre en fuite, lors du sac de la ville, s'attire les violences sexuelles d'Ajax. Cet attentat[57], inconnu d'Homère, ignoré d'Eschyle et à peine mentionné par Euripide[58], est pourtant devenu le symbole même de toutes les impiétés grecques commises lors du sac d'Ilion, épisode qui se prolonge par l'envoi en offrande à Athéna des jeunes filles de Locres à Troie, en guise de représailles pour expier la faute

[56] HOMERE, *L'Iliade*, traduction et notes de Robert Flacelière, Éditions Gallimard, coll. « Pléiade », 1955, chant XXIV, p. 532.

[57] Selon les sources retrouvées, cette scène, véritable attentat à l'honneur de Cassandre, aurait lieu en présence même du Palladium. Or, dans une autre version le Palladium déjà dérobé par Ulysse et Diomède rend la première version caduque. Alors les auteurs racontent que l'attentat aurait eu lieu en présence d'Athéna elle-même. Il y a donc deux versions de cet attentat dans les œuvres d'art, une en présence de la statue (version d'Arctinos de Millet) et l'autre qui se fait en présence d'Athéna elle-même (version de *La Petite Iliade* de Leschès de Pyrrha). Cité dans DAVREUX, Juliette, *La légende de la prophétesse Cassandre : d'après les textes et les monuments*, Paris, Droz, 1942.

[58] EURIPIDE, « Les Troyennes » dans *Théâtre complet vol. I*, Traductions, notices introductives et notes par Laurence Villard, Claire Nancy, Christine Mauduit, postface de Pierre Vidal-Naquet, Paris, GF Flammarion, 2000, p. 190.

du héros[59]. Véritable scène érotique qui se déroule dans un lieu sacré, on ne mentionne pas clairement qu'elle est victime de viol par Ajax, mais assurément, on la représente souvent par la suite nue et menacée de viol[60]. Ce thème du viol sera peu repris dans la littérature antique, mais abondamment revisité dans la tradition artistique (plus de 129 planches)[61]. Athéna ne reste pas indifférente au sort de Cassandre et à l'impiété d'Ajax : elle déchaîne sa colère contre les grecs et aidée de Poséidon les condamne à un retour difficile. La version contenant les hésitations des Achéens au départ de Troie, et les dissensions survenues entre Ménélas et son frère[62] remontent aux *Retours* d'Hagias[63]. À nouveau, Cassandre déchaîne les passions et entraîne dans son sillage des conséquences tragiques pour les Grecs, alors qu'elle-même est embarquée comme captive sur la flotte d'Agamemnon.

La princesse troyenne inspire tant d'amour à Agamemnon qu'elle le compromet. Ce motif apparaît chez Euripide[64] dans son *Hécube* et dans les *Troyennes.* On y apprend qu'elle est aimée d'Agamemnon au point de le compromettre, Hécube lui demandant de sauver Polyxène[65]. Dans *Hécube* celle-ci lui demande de la venger de la mort de son fils contre Polymestor « pour l'amour de Cassandre »[66]. Le rhéteur Don Chrysostome y fait une brève allusion[67], Malalas au VIème siècle parle aussi de cet amour dans sa galerie de portrait des héros de la guerre de Troie : « Cassandre était

[59] DAVREUX, Juliette, *op. cit.,* p. 73.
[60] *Ibid*, p. 12.
[61] *Ibid*, p. 138-209.
[62] Ces sujets auraient été traités dans les *Retours* du poète Hagias et dans un résumé de Proclus. Dans ce sens, les écrits restent assez vagues lorsqu'il est question des représailles infligées à Ajax. Libanius raconte le peu d'empressement des Grecs à punir le coupable. Calchas le devin conseille néanmoins aux grecs de ne pas différer la punition et une vive discussion éclate entre Agamemnon et Ménélas. Suivant la décision de Ménélas, la flotte grecque s'éloigne aussitôt de Troie. Neoptolème, sur les conseils d'Hélénos, décide d'emprunter la voie terrestre.
[63] DAVREUX, J., *op. cit.,* p. 74.
[64] EURIPIDE, *op. cit.* n° 56, p. 197.
[65] DAVREUX, J., *op. cit.,* p. 36.
[66] EURIPIDE, « Hécube » dans *Théâtre complet vol. I*, Traductions, notices introductives et notes par Laurence Villard, Claire Nancy, Christine Mauduit, postface de Pierre Vidal-Naquet, Paris, GF Flammarion, 2000, p. 158.
[67] DAVREUX, J., *op. cit*., p. 72.

petite et d'aspect masculin ; elle avait un visage rond, un teint clair, un nez bien dessiné, de beaux yeux noirs, des cheveux blonds frisés, un cou gracieux, une gorge épanouie et des pieds mignons. C'était une jeune fille calme, noble et chaste, une prêtresse et une prophétesse consciencieuse »[68]. Cette description montre déjà comment chaque époque donne au personnage une valeur d'exemplarité en lui donnant les caractéristiques considérées comme justes et appropriées à un héros. Horace dans ses *Odes* montre Agamemnon épris de Cassandre[69]. C'est à partir de ces témoignages écrits que nous pouvons affirmer que Cassandre appartient désormais à la littérature. Avec ce portrait, Cassandre cesse d'être un personnage mythologique et entre dans le littéraire.

Par ailleurs, dans l'*Odyssée*, Homère raconte que Cassandre a été réclamée par Agamemnon pour en faire sa concubine. Pour ce fait, Cassandre excite la haine de Clytemnestre, affligée de la mort de sa fille Iphigénie sacrifiée et gardant grande rancœur contre Agamemnon. Questionnée par Ulysse aux Enfers, l'ombre d'Agamemnon ayant bu le sang noir raconte l'atroce mort de Cassandre tuée par Clytemnestre. Agamemnon souligne dans son récit le drame de sa mort et celle de Cassandre, insistant sur la perfide trahison de Clytemnestre. Il décrit ce carnage et s'attriste particulièrement du sort de Cassandre dont il a entendu « la voix pitoyable »[70]. La traduction de Médéric Dufour utilise le mot voix et met complètement de côté la sonorité gutturale du cri. Alors que la traduction de Juliette Davreux mentionne qu'Homère évoque le récit de la mort de Cassandre par Agamemnon avec rancœur : « ce que j'entendis de plus atroce, c'est le cri de Cassandre, la fille de Priam, que la

[68] *Ibid.*, p. 84.
[69] *Ibid.*, p. 61-62.
[70] HOMERE, *L'Odyssée*, traduit par Médéric Dufour et Jeanne Raison, Édition GF Flammarion, Paris, 1965, p. 265.

fourbe Clytemnestre tuait auprès de moi »[71]. Dans cette version le cri de Cassandre ne se compare même pas aux autres cris de l'œuvre homérique. Il s'agit d'un cri unique qui transpire la mort et la souffrance au moment de la mort. Car Cassandre est innocente et victime, sa mort n'est pas celle choisie des guerriers, mais une mort injuste et injustifiée. Sa mort est le résultat d'un crime. Le traducteur Victor Bérard dans l'édition Pléiade parle lui aussi du cri de Cassandre insistant sur l'horreur de cette tuerie, Agamemnon dit à Ulysse : «Tu ne fus pas sans voir déjà beaucoup de meurtres, soit dans le corps à corps, soit en pleine mêlée ; mais c'est à cette vue que ton cœur eût gémi ! […] Et ce que j'entendis de plus atroce encore, c'est le cri de Cassandre, la fille de Priam, qu'égorgeait sur mon corps la fourbe Clytemnestre; je voulus la couvrir de mes bras ; mais un coup de glaive m'acheva… »[72]. Agamemnon dans cette scène semble étreindre Cassandre avant et pendant le meurtre. Cette première mention du cri de Cassandre restera dans la littérature jusqu'au XXIème siècle comme le rappel de l'agonie d'une innocente tuée par la haine de Clytemnestre. Le cri s'apparente plus au bruit qu'à la parole puisqu'il n'y a pas de formulation. Ce cri par ailleurs souligne l'intensité de la fureur de la reine, et l'intensité de sa haine envers Cassandre. Ainsi, Cassandre pousse la reine à se venger du meurtre d'Iphigénie, en exacerbant ses anciennes rancœurs et en étant la concubine du roi.

Ce meurtre et celui d'Agamemnon pousseront Oreste au matricide. Chez Eschyle, dans *l'Agamemnon*, Cassandre évoque son vengeur : « Au soleil j'adresse ma prière, devant son ultime clarté : que mes vengeurs acquittent avec mes égorgeurs la dette

[71] HOMERE, *L'Odyssée*, traduction de Juliette Davreux dans et pour son livre *la légende de la prophétesse Cassandre : d'après les textes et les monuments*, Paris, Droz, 1942, p. 5.
[72] HOMERE, *L'Odyssée*, traduction de Victor Bérard, introduction et notes de Jean Bérard, Éditions Gallimard, coll. « Pléiade », 1955, p. 706-707.

d'une esclave tuée, victime trop facile. »[73]. Il sera le dernier d'une lignée poursuivie par la malédiction de ses ancêtres. De par leur famille, particulièrement de par Atrée et les atrocités qu'il a fait subir à son frère Thyeste, les Atrides sont poursuivis par une malédiction sanglante qui ne s'arrêtera qu'avec Oreste, le dernier survivant qui devra être purifié à la fois par les dieux et par les hommes, et dont le procès marque le début de l'instauration d'un système judiciaire et démocratique. La mort d'Agamemnon s'inscrit dans cette malédiction sanglante qui incombe à sa famille, alors que Cassandre meurt, entraînée malgré elle dans ce carnage par la faute d'Agamemnon. Le tragique de la mort de Cassandre tient dans le fait qu'elle n'a rien à voir avec le meurtre de Tantale et des enfants de Clytemnestre, ni dans le sacrifice d'Iphigénie, pour lesquels Clytemnestre se venge. Cassandre est une captive de guerre et se retrouve dans le manoir d'Égisthe bien contre son gré. Dans l'*Odyssée*, Cassandre est associée à une mort horrible et injustifiée qui accompagnera toujours le personnage dans ses futures apparitions jusque dans sa modernité.

C'est sans doute grâce à l'admirable épopée homérique que Cassandre entre dans l'histoire des personnages littéraires. Faisant contraster un admirable silence et des cris déchirants, Homère présente la prophétesse dans un rapport à l'autre qui influence sa légende pour les siècles à venir : qu'elle soit amante, sœur, violée, captive, étrangère, victime, ou bacchante, elle sème le malheur partout où elle passe et pousse les autres à agir : à la faire taire, à la violenter, à la tuer, à l'emprisonner. Sa position même de cet autre inquiétant sur lequel sont investis tant de signifiants, sur lequel sont projetés tant de sens déchaîne les pires passions. Aimée ou haïe, elle ne laisse personne indifférent. Ainsi, son silence célèbre, sa seule présence, accélèrent l'intensité

[73] ESCHYLE, « Agamemnon », dans *L'Orestie : Agamemnon, Les Choéphores, Les Euménides*, traduction et présentation de Daniel Loayza, Paris, GF Flammarion, 2001, p. 152.

tragique de l'épopée. Cassandre personnage du silence s'esquisse dès ses premières apparitions dans une relation de demande silencieuse aux autres. Elle est des leurs, mais sa parole reste étrangère.

Nous venons de voir avec Homère un aperçu des contrastes qui entourent Cassandre. Sans qu'elle soit explicitement décrite, outre sa légendaire beauté, Cassandre s'élève par son silence et son cri au rang très célébré de personnages tragiques comme nous allons le voir dès à présent avec les tragiques.

2. Cassandre eschyléenne : la voix (sans je)

Avec le tragique Eschyle, Cassandre n'est plus parlée mais acquiert une parole qui lui appartient. Par ce fait, elle obtient un statut de sujet et une profondeur psychologique. Par ailleurs, ses prises de paroles sont modulées par une superposition de voix dans la personne énonciatrice. Cassandre est polyphonique par son ascendance bachique, mais aussi par les muses qui donnent voix au poète et aux personnages de leurs tragédies. Avec le genre théâtral, Eschyle lui donne la parole et une voix qui se détache peu à peu de ses liens exigeants avec Apollon. Le théâtre s'affranchit de la narration et de la voix narrativisée en discours indirect des personnages. Dès lors, se pose le problème de l'authenticité de sa parole. Gagnant en autonomie, la voix de Cassandre doit sa légitimité au texte lui-même qui selon les effets de doute et de vérité lui accorde plus ou moins de légitimité. Sa parole est-elle toujours vraie ? Dit-elle encore la vérité ?

Les textes de l'Antiquité discutent peu avant l'apparition des notions d'auteurs, de la vérité. François Hartog, dans son texte « *le Vieil Hérodote : de l'épopée à l'histoire* », donne une toute nouvelle conception de la relation des auteurs des textes antiques à la vérité dans son étude d'Hérodote. Hartog revisite l'histoire telle qu'elle a été pensée

depuis des siècles pour y inclure les réflexions de Benveniste sur l'énonciation, les notions de narrateur et de destinataire. Hérodote-narrateur, pour écrire ses histoires, n'est plus uniquement le témoin des dieux mais se permet de diversifier les sources de son savoir. Homère en tant qu'historien de la guerre de Troie se situe avec son personnage de Démodocus, entre l'aède inspiré des dieux et l'historien témoin qui a vu de ses propres yeux[74]. En outre, Hérodote se permet le recours au savoir oraculaire : « Il se contente de poser une autre règle du jeu, en proposant un autre point de départ, qui fait appel à un autre registre de savoir : celui de la divination. […] Mais, et c'est là la grande différence avec un devin, sa capacité à *sêmaínein* est gagée sur son savoir d'enquêteur »[75]. En opérant cette diversification, l'énonciateur-auteur fonde la vérité de son récit sur un autre savoir que celui des dieux, un savoir acquis par des recherches, ce qui déplace l'autorité des muses vers une autorité d'auteur. Hartog dit : « De la poésie épique au prologue des *Histoires*, la rupture la plus visible se marque dans la totale disparition des Muses (aussi bien à la première qu'à la troisième personne). […] Il construit sa place de savoir, justement grâce à l'*historiê*, qui opère bien comme un substitut à cette vision divine désormais absente »[76]. La vérité de ce qui est dit tient sa légitimité dans la place qu'occupent désormais le narrateur et ses intentions d'enquête, de recherche ou de fiction dans son écriture et face à son propre énoncé. La vérité de l'énoncé de Cassandre devient affaire de style, de position d'énonciation de la part du narrateur, puis de celle de son personnage et de ses choix narratifs. Alors comment se fonde la vérité de la parole de Cassandre, à partir du moment, où le poète se détache de l'inspiration divine et de sa vérité intrinsèque ? Dès lors, la vérité des paroles de

[74] HARTOG, François, « Le vieil Hérodote : de l'épopée à l'histoire », *Le miroir d'Hérodote*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Histoires », 2001, p. 18.
[75] *Ibid.,* p. 23.
[76] *Ibid.*, p. 31.

Cassandre est prise en charge par les auteurs. Les procédés d'authentification varieront en fonction des effets désirés et de la position d'énonciation de Cassandre.

Dans la tradition de Stasinos, de Leschès, de Pindare et de Bacchylide, Eschyle dans l'*Agamemnon* (458 av J.-C.) fait de Cassandre une prophétesse inspirée des dieux. Refusant l'invite de Clytemnestre, Cassandre demeure aux portes du palais des Atrides. Seule face au Coryphée, se joue alors une des plus belles scènes de Cassandre. Prise d'un délire prophétique, elle évoque Apollon et raconte l'histoire des crimes passés de la maison des Atrides qui ont amené la malédiction divine par le meurtre des enfants de Thyeste. « - Cassandre : Palais haï des dieux, complice de tant de meurtres, tant de chairs dépecées, abattoir d'hommes au sol trempé de sang - […] Ces enfants qui sanglotent, qu'on égorge, leurs chairs rôties que dévore leur père -»[77]. En le faisant, elle fonde, selon Davreux, la preuve de ses dons de voyance puisque cette histoire lui est apriori inconnue[78]. Pour le Coryphée, Cassandre se présente comme une prophétesse dont les paroles sont vraies et d'inspiration divine : « Prophétesse, nous connaissons ta réputation […] Voici qu'aux énigmes succède un message divin qui m'aveugle, et je reste interdit »[79]. La parole du Coryphée joue plusieurs fonctions : elle atteste de la véracité du savoir de Cassandre sur les crimes des Atrides et la reconnaît comme prophétesse. Par ailleurs, le Coryphée lui reconnaît une voix humaine avec un savoir divin. Par ce statut humain, le Coryphée peut dialoguer avec elle et joue le rôle de personnage, et craint les prophéties de Cassandre ; il cherche à la faire taire : « nous ne cherchons pas de prophètes »[80], car elle les pousse à voir l'horreur du meurtre à venir ce que le coryphée comprend vite : « Je ne m'y connais

[77] ESCHYLE, *op. cit.* n° 71, p. 143.
[78] DAVREUX, Juliette, *La légende de la prophétesse Cassandre : d'après les textes et les monuments*, Paris, Droz, 1942, p. 25-26.
[79] ESCHYLE, *op. cit.* n° 71, p. 144.
[80] *Ibid.,* p. 143.

guère en oracle divin, mais sous ces mots je devine un malheur »[81]. Le Coryphée tourne autour du thème du meurtre sans oser le nommer, il garde une distance vis-à-vis de Cassandre. Alors, Cassandre réplique : « Je dis que tu verras la mort d'Agamemnon »[82], elle est doublement affirmative puisque l'utilisation du discours indirect insiste par le verbe de parole dire sur l'affirmation et se rajoute à celle de l'énoncé qui le suit. Et le Coryphée de lui répondre, souhaitant son silence devant tant d'horreur : « Tais-toi, malheureuse, laisse dormir ta langue »[83]. Le Coryphée interdit les révélations de Cassandre. Il joue le rôle de cet interlocuteur éberlué qui s'oppose à la parole de l'étrangère. Pourtant la vérité l'attire et son désir de savoir prend le pas sur l'horreur des prédictions. Cet échange constitue l'ouverture d'une réflexion sur la parole et fonde l'authenticité de sa parole puisque c'est dans le dialogue entre Cassandre et le Coryphée que se déploient les explications de son dire véridique. La parole de Cassandre est vraie, elle a le courage de nommer la mort. Elle accuse de crime et responsabilise. Elle sait ce qui est vrai, mais aussi ce qui est juste. Sa parole s'oppose à ce qui est faux.

En effet, la parole de Cassandre que l'on sait vraie mais non convaincante est opposée à la parole de Clytemnestre qui est fausse mais persuasive. Face à Clytemnestre elle garde le silence, elles se comprennent mais n'utilisent pas la langue de la même façon, ni aux mêmes fins. Son refus de répondre souligne cet écart d'intentions entre la prophétesse et la reine. La reine cherche à tromper, son discours est structuré et doux. Pour Andrée Green, l'opposition entre les deux femmes est fondamentale, le silence de Cassandre ne dit ni oui, ni non : « On sent de manière éclatante que les discours de Clytemnestre et de Cassandre n'ont aucun point où ils

[81] *Ibid.*, p. 145.
[82] *Ibid.,* p. 149.
[83] *Ibid.,* p. 149.

peuvent se rencontrer »[84]. La pièce s'ouvre sur un dialogue entre Clytemnestre et Agamemnon ou celle-ci le convainc de se laisser choyer et de fêter son retour selon les honneurs qui lui reviennent, elle l'adjoint de se soumettre en quelque sorte aux faveurs excessives qu'elle lui a préparées : « Quand on est bienheureux, il est beau de se laisser vaincre »[85], et s'il flaire l'exagération de la situation en questionnant : « Pourquoi ce faste amollissant ? […] de tels honneurs sont réservés aux dieux, sur une trame aussi subtile un mortel comme moi ne saurait poser le pied sans trembler. Je veux être honoré comme un homme, non comme un dieu »[86], il ne se doute pas du complot que sa femme lui prépare sous ses paroles flatteuses. Il marche donc sur le tapis pourpre vers sa propre mort. Pour Vernant, il s'agit d'un langage ambigu : « L'ambigu ne marque plus le conflit des valeurs mais la duplicité du personnage »[87]. Discours dont la duplicité presque démoniaque engage Agamemnon dans le piège annoncé qui se referme sur lui. Le Coryphée selon Vernant présage le drame qui se prépare en constatant l'opacité de la langue de Clytemnestre qui s'oppose à la claire vérité de Cassandre : « déjà équivoque pour le chœur qui y pressent une menace obscure »[88]. L'opacité de la langue dévoile un caractère fourbe et calculateur alors que la gêne langagière de Cassandre témoigne de la difficulté qu'il y a parfois à dire la vérité.

Ainsi, chez Eschyle, la vérité des paroles de Cassandre est garantie par le Coryphée et par son opposition aux paroles fausses et flatteuses de Clytemnestre. Le Coryphée atteste du vrai de ses paroles par le dialogue, selon trois critères : sa connaissance des crimes passés de la maison des Atrides qui ne peut lui être acquise que par des voix divines, son histoire avec Apollon, son discours incohérent sur l'avenir

---

[84] GREEN, André, « Le moment de Cassandre chez Eschyle », *Cassandre*, Paris, Éditions Autrement, coll. « Figures mythiques », 1999, p. 67-68.
[85] ESCHYLE, *op. cit.* n° 71, p. 138.
[86] *Ibid*., p. 137.
[87] VERNANT, Jean-Pierre, « Ambigüité et renversement. La structure énigmatique d' "Œdipe-Roi" », *Mythe et tragédie en Grèce Ancienne*, Paris, La Découverte, Poche, 2001, p. 102.
[88] *Ibid.,* p. 101.

– une parole qui chercherait à tromper serait douce et mielleuse –. Cassandre parle de son passé de manière cohérente et logique, alors que le futur est plus confus sans pour autant être inintelligible. Cette position structure l'aspect véridique de ses énoncés, mais lui en attribue aussi la responsabilité. En effet, Cassandre prophète est soumise comme les auteurs à la subjectivité de ses choix énonciatifs. Sa parole sous forme de dialogue lui sert principalement à s'opposer de toutes ses forces à ces autres qui l'aliènent, déjà présente avec Homère. Le droit à la parole donne à son personnage une humanité. C'est ainsi qu'elle s'oppose dans l'*Agamemnon* d'Eschyle à Clytemnestre : en acte, en gardant le silence, mais aussi par son type de parole vrai et confus.

En devenant sujet de sa parole, Cassandre s'expose aux représailles des autres. Désormais, elle n'est plus uniquement victime : elle obtient grâce à sa parole, la possibilité de se situer par rapport aux autres et par rapport à son histoire. Son personnage gagne en complexité, mais surtout se gratifie d'une épaisseur psychologique. Cassandre n'est plus passive, elle agit par sa parole. Pour Vernant, la tragédie est ce théâtre exceptionnel où se jouent « le moyen de poser, sur le plan psychologique, les problèmes des rapports de l'homme et de ses actes […]. La tragédie ne pose pas cette question : qui suis-je ?, mais : que vais-je faire ? Se pose ainsi le problème de la responsabilité (l'agent est-il maître de ses actes), de l'ambiguïté de l'homme et de ses valeurs »[89]. Le poète tragique soulève avec Cassandre ses questions sur la responsabilité de ses actions.

Par ailleurs, avec Eschyle, Cassandre gagne en profondeur et en complexité : elle n'est plus instrument des dieux, mais des poètes. Passation aux hommes des

[89] VERNANT, Jean-Pierre, « La fabrique de soi », *Entre mythe et politique*, Paris, Seuil, coll. « Points/Essais », 1996, p. 68-69.

pouvoirs du savoir et du libre arbitre des dieux, et donc aussi passation du pouvoir d'écrire l'histoire. Eschyle, avec cette toute nouvelle conscience poétique est le premier, selon Juliette Davreux, à faire de Cassandre un instrument dramatique. En plus de son don de prédire l'avenir, Cassandre acquiert dans la littérature antique une fonction proprement poétique par la capacité d'introduire à sa suite la présence certaine du tragique. La densité psychologique de son personnage qu'Eschyle a entièrement inventé lui donne sa notoriété, mais aussi le pouvoir de continuer à vivre par sa parole au-delà du texte d'Eschyle. Ses prophéties, bien que non entendues par certains personnages de la pièce, contribuent à amplifier le *pathos* en annonçant au spectateur l'aspect inéluctable de sa destinée : ses visions nous font voir les préparatifs du meurtre et remplacent le rôle traditionnel du messager[90]. Chez Eschyle, Cassandre est saisie par le délire mantique, ce qui signifie que sa lecture de l'avenir lui vient directement d'Apollon sous forme de vision et de saisissement. Il lui incombe donc comme sujet de devenir le support d'une réalité divine et d'assumer la livraison de son message. C'est ce que nous nommerons le travail prophétique. Pour Juliette Davreux, Eschyle a su mettre en évidence la souffrance et le travail relié au fardeau de la prophétie[91]. Loin d'être considérée comme folle, sa connaissance des crimes perpétués par le passé lui octroie une position de savoir : elle possède la vérité et la prescience de l'avenir. Cette douleur de l'être se retrouve aussi chez le poète romantique allemand, Schiller qui écrit une ballade sur Cassandre en 1802. Avec lui, le savoir devient une malédiction agissant comme un fardeau qui empêche le sujet de vivre ; « Schiller parvient à saisir de manière touchante le sentiment de vide intérieur de Cassandre, provoqué par sa profession de prophétesse et sa supériorité intellectuelle »[92]. Cassandre devient une représentante des romantiques allemands portant les valeurs de cette époque : conscience de soi,

[90] DAVREUX, Juliette, *op. cit.,* p. 29.
[91] *Ibid.,* p. 30.
[92] RACINE, R., *op. cit.,* p. 340.

volonté de se construire comme individu, conflit émotionnel, sentiment de solitude, mélancolie, révolte et soumission au devoir[93]. 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 XXème siècle, qu'elle soit présentée par les mots d'Eschyle dans les traductions ou par nos auteurs modernes.

D'autres chercheurs ont aussi reconnu Eschyle comme le dramaturge qui a le plus contribué à la conservation et magnificence de Cassandre. C'est ce que Vernant résume bien avant nous en disant de la tragédie : « Ce sont des œuvres littéraires d'une extrême puissance qui ont eu un retentissement considérable. Pour celui qui s'intéresse à ce qu'on peut appeler les formes psychologiques du sujet humain dans la Grèce du Vème siècle avant J.-C., c'est un document exceptionnel »[94]. Marie Delcourt appuie cette pensée et ajoute que la tragédie d'Agamemnon est d'une densité psychologique exceptionnelle : « Après ce drame incomparable, il faudra attendre jusqu'à Shakespeare pour retrouver des figures auxquelles un poète ait donné une complexité égale à celle que les êtres vivants reçoivent de Dieu même » [95]. Roman Racine, pour sa part, dévoile dans son chapitre sur Eschyle une Cassandre angoissée par sa mort mais qui assume néanmoins sa destinée[96]. Il remarque que c'est par l'entremise de sa parole que Cassandre déploie toute une réflexion sur sa propre fin. La parole est au centre de cette pièce d'Eschyle puisque c'est par elle que se fonde la relation de Cassandre au savoir, à la vérité, mais aussi à sa propre tragédie existentielle.

---

[93] RACINE, R., *op. cit.,* p. 107-117.
[94] VERNANT, J.-P., « La fabrique de soi », *op. cit.,* p. 68.
[95] DELCOURT, Marie, « La geste des Atrides », *Légendes et cultes de héros en Grèce*, Paris, PUF, coll. « Dito », 1942, 1992, p. 153.
[96] RACINE, R., *op. cit*., p. 37.

Eschyle contribue pour une grande part à la relance de sa légende, plusieurs siècles plus tard. Ayant connu un regain de popularité au XIXème siècle[97], la trilogie *L'Orestie*, et particulièrement la pièce *Agamemnon,* demeure une référence pour tous les auteurs actuels des réécritures de la légende de Cassandre. Cassandre se revêt définitivement de son attribut tragique et en acquiert une richesse autour de son énonciation par l'entremise de ses prises de paroles qui fondent son histoire littéraire. Pour Paul Claudel[98], *l'Orestie* est une pure révélation, il dit dans sa correspondance : « J'ai trouvé toute une bibliothèque sur *l'Agamemnon* et je continue à y travailler de temps en temps. C'est un travail passionnant. C'est un texte quasi oraculaire, avec des sous-entendus d'une obscurité sacrée, plein de ruines et de trous, avec des épithètes, des régimes suspendus dans le vide : c'est un travail de devin autant que de traducteur »[99]. Claudel conçoit l'*Orestie* comme une longue parabole « d'un des problèmes essentiels de la Conscience humaine, celui du Crime et du Châtiment »[100]. Selon lui, Eschyle est un visionnaire avec « le cœur et l'imagination d'un poète qu'on appellerait plus justement prophète [101]» parce qu'il entend ce problème de culpabilité et de responsabilisation de ses actes dans sa double dimension divine et humaine. Le poète est prophète dans la mesure où il voit au-delà des frontières temporelles, il voit l'essence des consciences. La trilogie se termine, dans le procès d'Oreste, par un juste retour d'un ordre social. « Mais ce n'est pas assez et c'est ici que le génie religieux d'Eschyle atteint une espèce de vision prophétique »[102], qui se prolonge selon Claudel à la nécessité du pardon qui empêche l'homme d'entrer dans un cycle infernal de vengeance. Eschyle prévoit la miséricorde future de la religion chrétienne, le pardon. Ce

---

[97] *Ibid.,* p. 142.
[98] Paul Claudel auteur, poète et dramaturge refait une traduction de l'*Orestie* : l'*Agamemnon* en 1895, publiée en 1912, *Les Choéphores* en 1913 et *Les Euménides* en 1915.
[99] CLAUDEL, Paul, *Cahiers Claudel I*, cité dans *Théâtre I*, Édition revue et augmentée de texte et notices établis par Jacques Madaule et Jacques Petit, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade » 1948, p. 1313.
[100] CLAUDEL, Paul, *L'Orestie*, Préface de Paul Claudel, Paris, Gallimard, 1961, p. 10
[101] *Ibid.,* p. 13.
[102] *Ibid.,* p. 14.

que nous confirme Marie Delcourt dans son livre, *Étude sur les traductions des tragiques grecs et latins en France depuis la Renaissance*, « et M. Paul Claudel découvre dans l'Aréopage, à la fin de *Euménides*, une préfigure de l'Église catholique »[103]. Claudel établit un parallèle entre Zeus, le roi des dieux, et le dieu des chrétiens, « mais le ciel seul a accordé la vraie purification »[104], par un parallèle entre la justice des hommes au tribunal et la justice de dieux par la conscience.

Et si, la Cassandre des siècles précédents était une guerrière dont la parole annonçait les malheurs de son pays, celle du XXème siècle en appelle à la sagesse et à l'urgence d'une prise de conscience. Cassandre parle une langue vulgaire, celle des mortels puisqu'on ne reconnaît pas tout à fait la voix des dieux quand elle parle, sa capacité de voir au-delà étant remise en question sinon peu écoutée. Or, on n'y reconnaît pas non plus la voix du peuple, puisqu'elle est comme captive considérée comme une étrangère, une barbare. Sa parole est étrange, inquiétante. Personne n'en veut. Pourtant paradoxalement – et ce n'est pas le premier paradoxe – les auteurs retournent continuellement vers cette voix, comme une voix de référence. Son cri inoubliable pour Agamemnon, le sera aussi pour les siècles à venir. Car elle détient ce savoir juste et vrai, sur notre avenir. En ce sens, en allant vers la modernité, Cassandre devient signataire de sa parole dans une multitude de textes en dans plusieurs domaines des sciences sociales : économie, écologie, politique. Les Cassandre de ce monde nous mettent en garde, éprises de l'individu moderne, elles veillent et tentent de le prémunir contre lui-même. Ce statut de signataire a commencé avec la presse écrite qui utilise son nom comme la marque d'une authentique et tragique vérité. Car en signant de son nom, les journalistes ont réintégré Cassandre dans l'espace culturel et

[103] Marie Delcourt dans son livre, *Étude sur les traductions des tragiques grecs et latins en France depuis la Renaissance*, Bruxelles, Marcel Hayez, 1925, p. 215.
[104] CLAUDEL P., *L'Orestie, op. cit.,* p. 15.

l'ont extraite de sa légende. Ils lui ont donné une place de sujet, de signataire de sa parole[105]. Son nom apparaît désormais comme la garantie d'une vérité, et malgré son caractère dérangeant il devient indissociable de cette parole vraie.

Avec Eschyle, Cassandre sort de sa passivité et obtient un statut de sujet et surtout un début d'une intériorité qui ouvre la voie au thème de la folie introduit par Euripide. La position de sujet de Cassandre n'est jamais stable, son intégrité se morcelle pour cause de folie, mais surtout à cause de sa parole véridique qui dans son acte d'énonciation fracasse le sujet. Pour le moment voyons l'influence de la folie dans l'établissement de sa figure.

3. La voie de la folie

Sujet de sa parole, Cassandre ne perd jamais son côté inquiétant, tel que l'entend Freud « ce qui suscite l'angoisse et l'épouvante »[106] qui est effrayant justement parce qu'il a été familier. Et, si comme le dit Marie Goudot : « Chacun porte Cassandre en lui, […] ou chacun l'a rencontrée »[107], on reste néanmoins distant et mitigé face à certains de ses attributs. La fureur poétique de Cassandre et ses délires prophétiques sont associés à un air de folie dont son corps ne peut se soustraire, et qui principalement se greffe à sa voix. Car Cassandre parle par moment avec une voix de folle, de possédée. Folie dans la parole que Freud réhabilitera avec les hystériques[108] en considérant la parole « folle » comme étant la clé du mystère et de la solution de l'hystérique.

---

[105] Cassandre est représentante d'un savoir vrai et authentique, son nom ajoute foi à tout ce qui peut être prédit de désagréable. Elle est présente comme signataire dans des domaines aussi variés que l'archéologie, le cinéma, l'économie, la psychiatrie, et la poésie. Plus de 407 auteurs de 1546 à 1958 utilisent son nom. En outre, Joseph SCHARTZ présente une histoire de la psychanalyse comme la sœur de Cassandre en traçant un parallèle entre l'incrédulité envers cette discipline et envers Cassandre. (1999)

[106] FREUD, Sigmund, « L'inquiétante étrangeté », *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1993, p. 213.

[107] GOUDOT, M., *Cassandre, op. cit.*, p. 13.

[108] Rappelons que la problématique des hystériques est mobilisée pour une grande part dans la parole : de la perte de parole à la parole spectaculaire, de la parole qui aliène à la parole qui libère.

Telle que la définit Martine Agathe Coste, la folie féminine[109] se manifeste de l'Antiquité grecque à nos jours par sa démesure scandaleuse. D'une part, par la démesure qui hante le personnage, et d'autre part par les réactions qui entourent cette démesure, de l'indifférence méprisante aux tentatives de réhabilitation. Cassandre en tant que folle prophétesse a la capacité de se laisser envahir par le divin à laisser entrer en elle ce grand Autre. Cassandre incarne une folie liée à cette dépersonnalisation. Le dieu prenant possession de son corps, la pénétrant de ses visions, de sa voix, son délire, une fois la crise passée, cette folie se transforme en souffrance, en douleur pour le sujet soudainement vide. Une souffrance liée au nouveau fardeau de ce savoir, mais aussi de s'être laissé saisir et déposséder de soi. Cette folie est souvent révélatrice de douleur et d'un savoir vrai et voilé[110]. Cette folie de Cassandre se trouve dans différentes manifestations de la prophétesse. Dans cette partie, nous nous attardons à en démontrer quelques occurrences et surtout ses origines. Nous allons voir dans la suite de cette thèse que le personnage est hanté par cette folie autant dans sa représentation comme sujet que dans son rapport aux autres. Nous allons donc dès à présent fonder la complicité qui s'est instaurée dans la littérature entre Cassandre et la folie.

Cette folie, c'est d'abord chez Euripide qu'elle apparaît. Euripide fait intervenir dans *Les Troyennes* une Cassandre en proie au délire. Déjà, selon Davreux, la Cassandre d'Euripide se distingue de celle d'Eschyle puisqu'elle ne commet aucune faute envers Apollon. Celui-ci lui accorde le don de prophétie sans rien lui demander en échange, un don de prophétie qui par ailleurs ne lui donne aucun prestige ; elle passe pour folle autant auprès des autres Troyennes que des Grecs. La Cassandre d'Euripide est plus

[109] COSTE, Martine Agathe, « (la) Folle », *Dictionnaire des mythes féminins*, Monaco, Éditions du Rocher; 2002, p. 779-786.
[110] Comment ne pas penser à Ophélie de Shakespeare.

proche du modèle de la Pythie puis de celui de la bacchante (Dionysos), ce qui se voit particulièrement dans le bref portrait qui est fait d'elle dans *l'Iphigénie à Aulis*, où elle est représentée dans un accès de délire, les cheveux dénoués[111]. Chez Euripide, le tragique des pièces s'associe étroitement à la démesure comportementale et émotionnelle de ses personnages au détriment de l'intrigue. Cela donne des personnages tels que notre Cassandre, exploitée pour le tragique qu'elle suscite. La densité psychologique du personnage se perd dans l'engouement pour le drame en mettant l'emphase sur son désir de vengeance et sa folie.

Régulièrement rejouée, cette pièce d'Euripide, *Les Troyennes* racontant cette incontournable guerre fondatrice, illustre bien la capacité de l'homme à se vautrer dans la démesure et la destruction. La parole de Cassandre continue d'y être associée sous le signe du cri et du délire à l'annonce de cette guerre, à la capitulation et à la destruction complète de la cité troyenne, qui lui vaut par ailleurs avec Lycophron d'être enfermée par Priam. Avec Euripide, sa fureur est patriotique, elle dit à Hécube : « Voilà pourquoi tu ne dois pas, mère, pleurer sur ton pays, ni sur mon lit ; car mes pires ennemis et les tiens, grâce à mes noces, je les détruirai »[112]. Folie et mort sont intimement liées à la prophétesse antique. Foucault l'exprime ainsi :

> « La folie, c'est le déjà-là de la mort. […] La substitution du thème de la folie à celui de la mort ne marque pas une rupture mais une torsion à l'intérieur de la même inquiétude. C'est toujours du néant de l'existence qu'il est question, mais ce néant n'est plus reconnu comme terme final […] il est éprouvé de l'intérieur, comme la forme continue et constante de l'existence »[113].

La parole de Cassandre annonce la mort et la ruine de sa civilisation, mais aussi la chute des Atrides. Elle prédit la chute d'Agamemnon et sa propre mort, heureuse d'être la messagère de ce malheur pour ceux qui ont conquis Troie. Elle veut se venger.

---

[111] DAVREUX, J., *op. cit.,* p. 45-46.
[112] EURIPIDE, « Les Troyennes », *op. cit*. n° 56, p. 203.
[113] FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972, p. 31-32.

Niccolò Ugo Foscolo (1807), poète italien et patriote, fait de Troie « le plus haut symbole de la mémoire italienne »[114]. Dans son poème, sa Cassandre fréquente les tombeaux où elle chante aux morts des élégies et se charge de transmettre la mémoire de ses ancêtres aux nouvelles générations, et sans doute au fils d'Énée, les ancêtres des Romains dans la tradition virgilienne[115]. Cassandre est patriotique et pousse des cris de rassemblement et de courage[116]. Ses actions sont patriotiques aussi bien chez Euripide que chez Foscolo ; dans ces deux apparitions, elle se moque de la mort et exhorte les troupes. Elle est déjà dans le souvenir et dans l'après de la mort.

Dans son adaptation des *Troyennes,* achevée en 1965, Sartre justifie l'usage politique de sa réécriture : « Les expressions qu'emploie Euripide sont les mêmes, en apparence, que celles de ses prédécesseurs. Mais parce que le public n'y croit plus ou y croit moins, elles résonnent autrement, elles disent autres choses »[117]. Sa Cassandre illustre la folie d'après guerre et les désordres psychologiques qui s'ensuivent. Son corps est happé par un délire et gémit de souffrance et du désir de vengeance. À cette Cassandre, il ne reste plus que sa folie comme refuge à l'horreur d'être captive et la concubine d'Agamemnon. Utilisant la puissance tragique d'Euripide, Sartre transige par ce texte pour condamner la guerre et les expéditions coloniales. Sartre accorde une grande importance à la réalisation des prophéties de Cassandre, et lui conserve son don et le sacré de sa parole, en expliquant par la transformation d'Hécube en chienne à la fin de la pièce, en somme la reine ne quitte pas Troie comme l'avait prédit Cassandre. Il nous présente une Cassandre plutôt érotique qui se précipite dans le lit d'Agamemnon pour consommer sa vengeance. Cassandre apparaît délirante des torches à la main. De ses cahots, Sartre la fait bondir jusqu'au lit d'Agamemnon : « Retiens-là, reine, retiens-là

[114] RACINE, R., *op. cit.,* p. 5.
[115] *Ibid.,* p. 5.
[116] *Ibid., p. 129.*
[117] SARTRE, Jean-Paul, *Les Troyennes*, Paris, Gallimard, 1965, p. 3.

sinon elle va bondir d'un saut tout droit dans le lit d'un Grec »[118], alors qu'une traduction plus récente préfère le sens suivant : « Reine, retiens les bonds bachiques de ta fille. Ils pourraient l'enlever jusqu'à l'armée argienne »[119]. Pour Sartre la vengeance de Cassandre qui ne se réalise que par un geste sexuel est franchement inexplicable autrement que par la folie ; puisque comment pourrait-elle se donner par vengeance à Agamemnon, alors qu'elle est prophétesse et vierge, et que de plus, elle a coutume de se refuser comme elle l'a déjà fait avec Apollon. L'adaptation de Jean-Paul Sartre est grinçante d'une ironie d'après guerre. La folie de Cassandre y est clairement érotisée.

Chez Sénèque, dans son *Agamemnon*, la description de Cassandre nous la dévoile comme une femme happée par des divagations prophétiques. Avec Sénèque s'ajoute à la légende de Cassandre la notion de transe mantique. Manifestation du corps comme pris d'un feu intérieur qui s'intègre à la description de Cassandre. Ce n'est donc pas un hasard si, dans cette continuité, le dictionnaire des mythes féminins de Pierre Brunel, dans son article « la Folle »[120] comme figure mythique, s'ouvre sur Cassandre comme premier exemple, pour se terminer par une description de la folie hystérique. Car de la folle prophétesse à la folle hystérique, les caractéristiques changent peu, comme le dit Martine Agathe Coste : « Si l'on se place sous un certain angle, toutes les héroïnes de la folie répertoriées plus haut peuvent se voir qualifier d' "hystériques", dans la mesure où ce terme n'a guère, dans cet usage courant, de fondement scientifique tout comme celui de "folie". En effet, depuis l'Antiquité jusqu'à une date récente, l' "hystérie" tend à désigner toute folie au féminin »[121]. Déjà avec Eschyle, Clytemnestre adjoint le qualificatif de folle à Cassandre alors qu'elle n'a encore ni entendu de prophétie, ni

[118] *Ibid.,* p. 47.
[119] EURIPIDE, « Les Troyennes » *op. cit*. n° 56, p. 201.
[120] COSTE, Martine Agathe, « (la) Folle », *Dictionnaire des mythes féminins*, Monaco, Éditions du Rocher, 2002, p. 779-786.
[121] *Ibid.,* p. 783.

même vu de transe mantique. Le silence de Cassandre face à Clytemnestre, son refus de répondre suffisent à la voir nommer de folle, comme en témoigne l'extrait suivant.

Clytemnestre :
« Entre à ton tour, Cassandre – je te parle - [Cassandre se tait]

Le coryphée :
« L'étrangère semble avoir besoin d'un interprète clair.
Elle se comporte comme une bête qu'on vient de capturer. »

Clytemnestre :
« Alors c'est qu'elle est folle et sa pensée s'égare,
Elle dont la cité vient d'être capturée,
Si dès son arrivée elle ne sait pas supporter le mors
Avant d'avoir craché l'écume sanglante de sa passion.
Non, je ne veux pas m'abaisser à perdre un mot de plus. »
Elle sort.[122]

Ce silence, où la captive tient tête à une Reine est manifestement lourd de sens. D'ailleurs le discrédit suit immédiatement : « elle est folle ». Le silence de Cassandre, plus que ses prophéties, plus que sa voix, dégage une impression d'excès. Pourtant c'est une simple esclave à qui Clytemnestre s'adresse et qu'elle tente de persuader parce qu'intrinsèquement elle pressent que Cassandre ne la craint pas. Cassandre est une femme forte : dans toutes ces apparitions, presque jamais on ne la présente comme ayant peur. Au contraire, elle est plutôt associée au courage et à une froide lucidité.

Pour Davreux, la Cassandre de Sénèque est semblable à une bacchante en délire (v. 721-724) ; elle demande grâce au dieu qui la harcèle et la déchire des aiguillons de ses transports[123]. « La fureur prophétique qui s'empare d'elle est comparée à un feu qui l'embrase (v. 793) : *Extingue flammas pectori infexas meo*. […] Dès que le

[122] ESCHYLE, *op. cit.* n° 71, p. 140-142.
[123] Les termes de fureur et de stimuli sont déjà présents chez Eschyle et Virgile.

dieu prend possession d'elle, la jeune fille est agitée d'un tremblement convulsif, ses joues pâlissent, sa chevelure se hérisse, sa poitrine halète, ses yeux sont hagards. Tour à tour, elle s'avance d'un air superbe, résiste au dieu qui la presse, ou cède enfin, vaincue. Et lorsque son délire est apaisé, on la voit s'affaisser, épuisée, comme un taureau blessé par un coup mal porté »[124]. Cette description intègre dans le travail du prophète toute la dimension enthousiaste du corps, à la limite de la jouissance et de la souffrance. Les détails physiques de son comportement associent l'acte prophétique à une excitation du corps comparable à une crise d'hystérie – crise spectaculaire associée aux démonstrations de Charcot à la Salpêtrière – mais aussi pour la souffrance physique, pour le saisissement, et pour les convulsions. Son travail de prophète est horrible, elle est saisie, résiste, cède puis s'écroule épuisée.

Dans son ouvrage *Les Maitres de Vérité dans la Grèce archaïque*[125], Marcel Detienne ne parle pas de ce saisissement du corps lors des révélations prophétiques chez les devins grecs, ni chez le roi de justice, ni chez les poètes. Ce saisissement semble avoir été traditionnellement associé à Cassandre – doit-on dire uniquement aux femmes ? – et aux Bacchantes. Ce silence montre bien le malaise qui persiste à associer de vraies prophéties à un comportement hystérique. André Néher dans son *Prophètes et prophéties* occulte de la même manière le sujet, en ne mentionnant que ceci : Tirésias et Cassandre portent le fardeau (tout comme Jérémy) de la charge prophétique étant tous deux des prophètes inspirés par la divinité. Il dit très pudiquement : « La divinité les saisit au vol. Apollon agit à l'instant même, transfigurant la personnalité du prophète. C'est dans cette illumination intérieure et inopinée que résident les éléments dramatiques de la clairvoyance. »[126]. Même Néher qui

[124] DAVREUX, J., *op. cit.,* p. 65.
[125] DETIENNE, M., *op. cit.,* 127p.
[126] NEHER, André, *Prophètes et prophéties, l'essence du prophétisme*, Paris, Éditions Payot et Rivages, 1972, p. 42.

développera pourtant plus loin dans son étude le thème de la souffrance causée par cette dépersonnalisation ne dit rien de la théâtralité des révélations prophétiques. Pour cause, avant le XXème siècle, ces manifestations et « prises de possession » théâtrales des corps ne pouvaient être autre chose que de la folie. Or, il semble selon Anne Élaine Cliche que la folie prophétique n'est autre chose qu'un travail, et une technique. « La "folie" du prophète, la folie *décidée* d'Artaud, s'en distinguent dans la mesure où elles tendent à maintenir ouvertes *à tout prix* la faille et l'incomplétude, selon le travail désespéré d'une transmission infatigable »[127]. La folie montre qu'il y a autre chose que la folie, tout comme la parole de Cassandre en dit toujours plus que les simples mots qui sont alignés les uns à la suite des autres.

L'examen de sa folie, nous conduit invariablement à pousser plus en avant l'investigation autour du saisissement de la prophétesse. Cet apparat de folie dans sa parole nourrit certes le paradoxe entre vérité et mensonge dans sa parole. Mais il vient aussi mettre en péril le sujet porteur de cette parole.

Nous avons exploré Cassandre dans sa dimension littéraire autour de quelques grands auteurs de l'Antiquité, pourtant une partie de ses origines sont aujourd'hui appelées mythologiques oubliant que ces histoires relèvent par ailleurs de textes revendiqués comme étant littéraires. Voyons à présent l'aspect mythologique de la prophétesse et l'ensemble des problèmes que cette appellation soulève afin de compléter l'établissement de notre figure.

4. Une figure littéraire qui sort de son mythe

Au XXème siècle Cassandre n'appartient plus tant à la mythologie qu'à la littérature. Remaniée dans de nombreuses représentations artistiques, elle perd peu à peu son

[127] CLICHE, A.-É., *op. cit.*, p. 127.

sens mythologique pour revêtir sous l'influence de la poétique une multitude de significations. Même si Cassandre n'est qu'une simple mortelle de lignée royale, son origine mythologique fait entrer le personnage des mythes. Pourtant, le mythe de Cassandre ne correspond pas dans son établissement aux histoires se rapportant à une explication sacrée de la création du monde. Son histoire n'explique ni l'origine du monde, ni un phénomène naturel. Son mythe n'a de sacré, au sens où l'entend Mircea Eliade dans *Aspects du mythe*, que la transmission par le dieu du don de voir l'avenir. Pour Eliade, « les mythes relatent non seulement l'origine de Monde, des animaux, des plantes et de l'homme, mais aussi tous les événements primordiaux à la suite desquels l'homme est devenu ce qu'il est aujourd'hui, c'est-à-dire un être mortel, sexué, organisé en société, obligé de travailler pour vivre, et travaillant selon certaines règles »[128]. Les cités sont détruites parce que l'homme déplaît aux dieux, mais Cassandre ne le dit pas explicitement, ce qu'elle nous dit c'est la valeur véridique de sa parole et l'importance de l'écouter. Son histoire, c'est une demande d'écoute. Outre cette demande, Cassandre nous renseigne peu sur la condition de l'homme si ce n'est sa fatale soumission aux dieux. Elle n'appartient ni au monde des dieux, ni à celui des héros. Son histoire a surtout une valeur d'exemplarité autour de sa demande d'écoute, plutôt à la manière du conte. Pourtant son contexte d'apparition justifie qu'elle soit habituellement classée dans la mythologie gréco-romaine. Ce qui s'explique par sa place au côté des grands fléaux de l'humanité envoyés par les dieux : elle est plutôt associée à la fin des cités (destruction de Troie et fin de la lignée des Atrides) qu'à leur création. Elle illustre bien en ce sens le pouvoir destructeur des hommes. Son histoire indique l'importance de la parole, et de l'écoute de cette parole vraie. Elle enseigne qu'écouter est primordial pour réfléchir aux causes et aux conséquences des événements, particulièrement lorsque l'on craint l'anéantissement de sa civilisation. Considérée sous cet angle, Cassandre ne

[128] ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, coll. « folio/essais », 1963, p. 23.

peut se penser isolée du récit et de la civilisation dont elle prédit la fin. Il faut dire qu'au moment où la littérature antique sur Cassandre prend son essor avec Eschyle, il règne en Grèce un climat de guerre. Des années 500 à 350 av J.-C., le monde grec, après une période de colonisation et de troubles sociaux, entre dans sa période « classique ». Loin d'en avoir fini avec les guerres, cette civilisation connaît néanmoins un élan économique et culturel. Ce sont les premiers balbutiements de la démocratie, où la parole prend désormais une importance culturelle à l'occasion de joutes oratoires. On sait qu'à cette époque malgré la diversité des dialectes, la plupart des grecs se comprennent entre eux, ce qui les fait classer de barbares et d'étrangers tous ceux qui ne parlent pas la même langue.

Nous n'avons pas voulu ici débattre des positions théoriques récentes sur le mythe qui pourraient faire le sujet d'une thèse à elles seules. Nous avons voulu étudier la parole de Cassandre du point de vue de la variation de ses énonciations et de la présence de certains motifs au XXème siècle ce qui justifie notre détour par les traductions récentes des textes de l'Antiquité en tant que réactualisation de la figure – présence de l'Antiquité parmi nous –. Nous allons donc décrire très brièvement nos emprunts théoriques autour du mythe.

Notre approche du mythe s'inspire des traditions structuralistes et à la suite de Lévi-Strauss[129] et de Roland Barthes[130], nous définirons le mythe comme un acte de parole. Par contre, nous n'avons pas suivi les approches anthropologiques, sociologiques, ni religieuses du mythe. Nous ne tentons pas, par ailleurs, de faire une étude comparative de la parole de Cassandre[131]. Nous étudions la parole de Cassandre pour sa demande d'écoute et pour la vérité qu'elle contient dans son énonciation, et du

[129] LÉVI-STRAUSS, *Mythologies*, 4 vol., Paris, Plon, 1964-1971.
[130] BARTHES, Roland, « Le mythe, aujourd'hui », *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 224.
[131] En référence à TROUSSON, Raymond, *Thèmes et mythes questions de méthode*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, coll. « Arguments et documents », 1981.

point de vue de ses réécritures dans le sens d'un réinvestissement de sens. Nous voulons voir les créations de sens dans le texte lui-même. Comme le mentionne Barthes, la particularité du mythe est d'avoir une chaîne sémiologique doublée : d'une part celle du mythe déjà constituée à partir d'une chaîne existante et d'autre part la reconstitution dans l'usage par ajout de sens qui crée un signifiant second[132]. « Par le concept, c'est toute une histoire nouvelle qui est implantée dans le mythe »[133]. La présence de textes de l'Antiquité dans notre corpus du XXème siècle ne témoigne que d'une réappropriation contemporaine de la figure comme les autres textes, avec sans doute un intérêt spécifique de ces traducteurs pour une recherche lexicale. Notre thèse considère que son mythe est issu d'une tradition orale et déjà structuré par les événements historiques : la forme originale qui est plus accessible est par ailleurs sans intérêt pour notre recherche. Nous travaillons sur un « signe Cassandre » déjà réinvesti de sens. Au XXème siècle, nous ne pouvons plus parler des apparitions de Cassandre comme de la réécriture d'un mythe. Les nouvelles écritures de Cassandre se détachent de son modèle antique et s'érigent sur un ou quelques motifs en particulier pour les développer. Cette particularité du récit mythique répond à la conception que Roland Barthes a du mythe. En effet, selon Barthes, « chaque objet du monde peut passer d'une existence fermée, muette à un état oral, ouvert à l'appropriation de la société car aucune loi, naturelle ou non, n'interdit de parler des choses. Un arbre est un arbre. Oui, sans doute. Mais un arbre, dit Minou Drouet, ce n'est déjà plus tout à fait un arbre, c'est un arbre décoré, adapté à une certaine consommation, investi de complaisances littéraires, de révoltes, d'images, bref d'un usage social qui s'ajoute à la pure matière. »[134]. C'est ainsi que Cassandre est réinvestie. Pourtant ce qui est permanent chez Cassandre c'est le côté dérangeant de sa parole. Ce personnage paradoxal dans

[132] BARTHES, Roland, *op. cit.*, p. 222-223.
[133] *Ibid.,* p. 226.
[134] *Ibid.,* p. 216.

ses motifs continue à conserver son côté subversif dans sa parole. Nous remarquons que ce mythe, malgré ses réécritures, conserve une énonciation qui met en valeur la parole, et qui plus est, une parole ambiguë qui transporte une vérité fondamentale pour l'être.

Ainsi chaque époque ajoute du sens, à un signifiant déjà ambigu. Barthes explique que : « le signifiant du mythe se présente d'une façon ambiguë : il est à la fois sens [terme final du système linguistique] et forme [terme initial du système mythique], plein d'un côté, vide de l'autre […] le sens est *déjà* complet, il postule un savoir, un passé une mémoire, un ordre comparatif des faits, d'idées, de décisions »[135], alors qu'en devenant forme (le signifiant du système mythique) il y a perte de sens, il ne reste plus que la lettre, le signifiant vide, Cassandre, qui sera réinvesti de poésie par les auteurs.

Le mythe, selon Barthes, est une parole, ce qui fait du mythe de Cassandre une parole, qui est le support d'une autre parole. Les scènes dans lesquelles elle apparaît sont les supports qui permettent l'émergence de sa parole dénonciatrice. Pour Harald Weinrich, le mythe est une histoire qui enseigne quelque chose d'important et de sage[136]. Weinrich reconnaît le statut de parole du mythe, « la parole du mythe admet, comme n'importe quel autre énoncé linguistique, sa traduction dans un autre code »[137]. Autre façon de dire qu'il y a réappropriation de cette première parole mythologique par une autre parole. Par contre, les reproductions modernes du mythe laissent de côté, ce que Weinrich à la suite de Lévi-Strauss nomme, l'armature du mythe : la situation d'un narrateur devant plusieurs auditeurs, l'annonce qu'il va raconter un mythe, les formules d'introduction et l'emploi des temps narratifs[138]. Le récit moderne s'exempte de toutes ces procédures narratives, ce qui explique aussi l'impression que le mythe n'en est plus

[135] *Ibid.,* p. 224.
[136] WEINRICH, Harald, « Structures narratives du mythe », *Poétique de théorie et d'analyse littéraires*, Paris, Seuil, 1970, p. 25-34.
[137] *Ibid.,* p. 27.
[138] *Ibid.,* p. 27.

un. Il conserve néanmoins sa structure événementielle et même sa séquence narrative selon Weinrich puisque la modification de la séquence entraîne la modification des causes à effets[139]. Le mythe subit un processus de réduction de ces événements pour n'en conserver, selon les époques, que quelques uns.

Le mythe de Cassandre appartient à la littérature puisque c'est la forme par laquelle elle nous parvient, que ce soit sous forme de traductions, d'adaptations, de réécritures, ou de créations. Notre approche sera littéraire, en tous points, commençant par la lecture du texte en le sachant autonome, c'est-à-dire que sa signification peut se comprendre par la lecture du texte seul.

Nous terminons ce premier chapitre en ayant tracé les grands faits menant à l'établissement de la figure de Cassandre telle que nous la connaissons aujourd'hui. Nous sommes conscients d'avoir sacrifié l'exhaustivité à la cohérence, désirant par-dessus tout commencer l'explication de la fascination de notre époque pour la parole de Cassandre en posant d'ores et déjà les traits les plus importants de son personnage et de sa constitution littéraire. Nous constatons que Cassandre est une figure ambivalente pour les auteurs puisqu'elle apparaît toujours prise entre deux extrêmes, entre silence et cri avec Homère, entre une voix puissante qui anéantit ses tentatives de constitution comme sujet avec Eschyle, et entre une folie démesurée qui s'oppose au sérieux de la tragédie avec Euripide. De la même manière, cette ambivalence s'étend à son statut de prophétesse dans la mythologie puisque, selon nous, la littérature offre une meilleure perspective pour comprendre sa parole prophétique non persuasive. Dans le second chapitre, nous allons aborder la problématique de cette parole prophétique et vraie.

[139] *Ibid.,* p. 29.

II. Parole véridique et prophétie

Depuis que nous avons convoqué les traces de Cassandre, nous ne cessons d'accumuler les paradoxes qui s'érigent graduellement autour de sa parole. Il apparaît que les paradoxes les plus complexes et les plus intéressants se construisent autour de sa parole prophétique. Que sa parole soit à la fois vraie et non crue, que son énonciation pose de nombreux problèmes théoriques, que les fonctions de sa parole oraculaire soient aussi variées qu'équivoques. Nous verrons dans cette partie se bâtir autour de notre prophétesse un réseau de sens qui loin de se comprendre dans une linéarité, se superpose, s'additionne ou se soustrait. Nous avons voulu conserver autour de sa parole vraie l'ensemble de ses problématiques afin de voir comment ces mêmes problématiques évoluent dans ses autres réapparitions.

Avec Cassandre, la vérité se présente comme ce qui se découvre lentement par un processus d'écoute de l'autre. La vérité se dévoile par étapes et devient un idéal à atteindre par un travail de déchiffrement de sa parole. La vérité se dissimule dans la parole, dans le contenu de l'énonciation, dans le fait de dire qui implique les intentions de l'énonciateur, et aussi dans le travail d'écoute et de déchiffrement de ce qui est dit. De plus, avec Cassandre, et comme les auteurs le démontrent dans leurs textes, la vérité est aussi hyperréférentielle dans le sens où elle se réfère à un ensemble de réalités extérieures au texte : histoire, mémoire, histoire des femmes, rapport à l'étranger, pour n'en nommer que quelques uns. Enfin, la vérité s'associe à des idéaux tout à fait personnels à chaque auteur, le pardon pour Claudel, la folie d'après-guerre pour Sartre, la condition des femmes pour Marie Cardinal ; vérités que les lecteurs se doivent de comprendre et d'admettre pendant leur processus de lecture. Parfois la vérité se dessine dans la trame narrative par la légitimité de son énonciateur, parfois s'insère dans le lexique par les adverbes, comparaisons et analogies, ou encore apparaît

suggérée par la contemplation sans que ne soit précisé l'idéal à atteindre. La vérité prend différentes couleurs, formes, sens et fonction, mais elle reste accrochée comme un fil à la parole de Cassandre. Pour ces raisons, nous parlerons de paradigme car il s'agit d'un réel amalgame de concepts et de procédés littéraires reliés entre eux par des réseaux tel un tissage. Réseaux, dont nous détaillerons une partie du fonctionnement dans cette partie en abordant le don de voir la vérité de Cassandre.

Dans cette partie, nous allons retracer l'histoire de l'acquisition de ce don pour démontrer que l'effet de vérité associé à sa parole est pris en charge par les auteurs. Nous allons voir que son don de voir l'avenir est loin d'être acquis dès ses origines. Bien au contraire ce « pouvoir » lui sera contesté. L'aspect véridique de sa parole est une affaire de style. Chaque auteur apporte les modulations nécessaires afin de faire de sa vérité soit un absolu, soit un sujet à défendre. L'histoire de l'acquisition de son don montre bien d'une part l'établissement de la vérité dans son rapport au réel et d'autre part le travail poétique des auteurs afin d'enrober la parole de Cassandre d'effets de vérité.

Puis nous verrons que le prophète dans les textes devient une figure littéraire qui prend en charge la transmission de la parole divine, de transmettre leur savoir, leur vérité et leur connaissance du destin des hommes. Le prophète, messager des dieux, doit déchiffrer leurs intentions par un travail d'écoute et de traduction. Il agit comme intermédiaire entre les deux univers. Dans le cas d'un échec, il assume l'entière responsabilité des représailles.

1. La clairvoyance, une affaire de style !

Les différentes histoires de l'acquisition de son don place Cassandre, dès son entrée dans la littérature, sous le signe de nombreuses variations. Selon les sources littéraires,

son don lui échoit de deux manières différentes. Selon le mythographe Anticlide (IIème siècle), Cassandre aurait acquis son don comme tous les autres devins de l'époque héroïque : enfants, Cassandre et son frère Hélénos, oubliés dans le temple d'Apollon, se seraient endormis dans le sanctuaire. On les aurait retrouvés le lendemain, entourés de serpents qui leur léchaient les yeux et les oreilles pour leur ouvrir l'entendement[140]. Mais la version la plus connue raconte comment aimée d'Apollon elle lui demanda le don de voir l'avenir, ce qu'il lui accorda en échange de son amour. Le don acquis, elle se refusa à lui. De colère, il lui enleva le pouvoir de persuader. Perdant ainsi le don de persuader, elle perd en même temps sa notoriété de prophète. Son don, loin de lui être acquis, est même parfois oublié de certains auteurs. Homère, par exemple, ne nous dit rien de son don de prophétie, même si la scène, où, la première, elle aperçoit Priam ramenant le corps de son frère, a laissé croire à certains critiques qu'il s'agissait d'une allusion à son don de clairvoyance, selon Davreux nous ne pouvons absolument pas l'établir comme une certitude. Plusieurs scholiastes qui commentaient, à cette époque, l'ouvrage d'Homère ont contesté la présence de la clairvoyance de Cassandre[141]. Selon Davreux, soit Homère néglige d'en parler à cause de sa répugnance pour l'art de la divination[142], soit il ignore que Cassandre possède ce don.

Pourtant qu'elle soit prophétique ou non, la parole de Cassandre chez Homère se revêt des mêmes fonctions que si elle était prophétique : tout le discours homérique est vrai, et tous ses héros parlent de l'avenir de cette manière lucide. Pour le critique littéraire d'Homère, Jean Métayer, la parole prophétique d'un personnage est avant tout un choix littéraire. Les annonces de l'avenir ne peuvent être interprétées comme les signes d'un don de divination puisqu'il s'agit « d'un système complexe d'anticipation mis

[140] DAVREUX, J., *op. cit*., p. 67.
[141] Eustathe, Tzetzès et le scholiaste cité par DAVREUX, J., *op. cit.,* p. 3.
[142] DAVREUX, J., *op. cit.,* p. 4.

en place par le poète » [143]. La parole prophétique a donc une fonction narrative puisqu'elle annonce par anticipation le déroulement des événements. En d'autres mots, lorsqu'Homère écrit son texte, même si l'histoire de la guerre de Troie est déjà connue de tous, que le destin des héros est déjà dans les traditions orales, il lui échoit un travail de style, de poète, dans la manière de la raconter. Ce qu'Homère accomplit, tout comme l'artisan Héphaïstos façonne une représentation vivante du monde sur le bouclier d'Achille[144], avec une version tout à fait stylisée et personnelle de cette geste troyenne. La liberté du poète se situe dans la construction du récit dans lequel il peut anticiper, *prophétiser même*, selon les termes de Jean Métayer[145]. Ainsi le narrateur/auteur, dans la dispense de son savoir omniscient de l'histoire, peut choisir un ordre différent soit par prolepses épiques (anticipation), ou par retours en arrière, de dévoiler chacun des épisodes au rythme de son choix, de manière allusive ou complète. Chez Homère, l'acte de prophétiser est, d'abord et avant tout, un acte poétique. L'auteur délègue parfois sa voix pour annoncer l'avenir à des personnages, dieu ou devin (Calchas), mais principalement à Zeus, maître des dieux, qui décide du sort des héros, comme Hector et Achille dont il pèse le destin de sa balance[146]. En ce sens, Cassandre ne se voit pas octroyer un rôle de prophète, mais annonce tout simplement, par un énoncé qui aura une valeur de performatif, l'arrivée de son frère Hector. Homère fait de la parole de Cassandre, une parole vraie, une parole prophétique qui annonce ce qui va arriver, qui a valeur de vérité. Il instaure par la prolepse, un procédé narratif qui témoigne de son travail poétique pour rendre vrai, pour donner un effet véridique à la parole de Cassandre. La foule voit à son tour Hector, l'événement annoncé se confirme, la parole de Cassandre s'avère vraie.

---

[143] MÉTAYER, Jean, « Les annonces de l'avenir dans les chants XIX à XXIII », *L'Iliade*, Édition GF Flammarion, Paris, 2000, p. 463.
[144] PIGEAUD, Jackie, « Le bouclier d'Achille », L'Art et le vivant, Paris, Gallimard, 1995, p. 463p.
[145] MÉTAYER, J., *op. cit.,* p. 463.
[146] HOMERE, *L'Iliade*, *op. cit.* n° 51, p. 368.

Le premier à utiliser Cassandre comme un personnage prophétique est Stasinos, le poète des *Chants Cypriens* (poète du cycle épique VIème siècle avant J.-C.). Il attribue dans la tradition écrite le don de prophétie à Cassandre. Il raconte comment Cassandre, au départ de Pâris pour la Grèce, prédisait les malheurs qui allaient s'abattre sur Troie. À partir de cette source littéraire, Cassandre apparaît comme une prophétesse inspirée des dieux dans *Histoire de la divination* de Bouché-Leclercq[147].

Ce recensement de l'acquisition de sa clairvoyance démontre que la valeur de vérité de sa parole se construit en même temps que les histoires de son don. Plus elle est présente dans les textes, plus sa parole gagne en légitimité et en valeur de vérité. Nous parlons d'effets de vérité basés sur l'accumulation et le sens commun. Sa position d'énonciation face à sa parole prophétique s'instaure dans le texte, par le travail des auteurs en disposant des effets de vérité, comme l'a fait Homère en fondant l'origine de sa parole dans un rapport défini au réel : elle voit Hector et il arrive réellement. Les auteurs décident de quel ordre (qu'il soit magique, fictif, religieux ou réel) elle procède, donnant plus ou moins de précision vers une adéquation à la réalité, dépendant de leurs intentions d'établir un rapport solide ou ambigu à la vérité. L'histoire de l'acquisition de son don démontre, par la variabilité de ses origines, que l'aspect véridique de sa parole est à chaque fois flexible. Cette caractéristique a sûrement contribué au renouvellement de sa légende dans la modernité.

C'est d'abord sur l'histoire de l'acquisition de son don que les auteurs tissent leur relation à la vérité de sa parole, donc l'ajout de la dimension de la parole qui, dans le théâtre des tragiques, n'est plus prise en charge par un narrateur, mais déléguée aux personnages. L'établissement de la vérité dans son rapport au réel se bâtit par

[147] BOUCHÉ-LECLERCQ, Auguste, *Histoire de la divination*, 1880, Grenoble, Éditions J. Million, 2003, p. 50.

l'entremise des dialogues. Avec Eschyle, la légitimité de son don de voir l'avenir se construit par un échange de paroles entre Cassandre et le Coryphée. La parole, en plus de sa fonction de communication et de poétique, s'enrichit de cette fonction référentielle qui fonde la légitimité de la vérité dans son rapport au monde. L'originalité d'Eschyle est de le faire dans une alternance entre silence et dialogue. Nous l'avons déjà vu d'une part, le silence atteste de la parole vraie de Cassandre. D'autre part, ses paroles soulèvent une incompréhension de la part du Coryphée qui, à elle seule, justifierait de la discréditer. Or, le Coryphée écoute attentivement Cassandre, et discute avec elle. D'ailleurs ce sont les répliques du Coryphée qui assurent l'aspect véridique de la parole de Cassandre, par leur échange d'idées. Certes, Cassandre est *aléthomantis*[148] selon Detienne, ce qui signifie que son savoir mantique découle directement de la voix divine, que ses dires sont, par conséquent, vrais. Que son savoir lui est imparti par les divinités aves lesquelles elle communique sans l'avoir décidé. Pourtant, ce n'est pas son statut de prophétesse troyenne qui lui donne de la crédibilité. C'est dans ce qu'elle dit que le Coryphée trouve la démonstration que ses paroles sont vraies avant même de savoir qu'elle est prêtresse d'Apollon. Parce que dans ce qu'elle dit, il y a des réponses, qui trouvent leur justificatif dans le réel, aux questions que pose le Coryphée. Cassandre appartient à cette catégorie de privilégiés clairvoyants. Elle sait : peu lui importe d'être crue ou non. C'est de ce savoir que la Cassandre d'Eschyle discourt :

> « - Cassandra : Que de cela je persuade ou non, c'est du pareil au même.
> Qu'est-ce que cela fait ? Ce qui sera viendra.
> Et toi tu seras là, et plein de pitié tu diras
> Que je n'étais que trop vraie prophétesse »[149]

Trop vraie, c'est-à-dire d'une vérité qui dépasse l'entendement du commun des mortels. Dès lors, prise pour vraie, sa parole se revêt d'une autre fonction littéraire avec Eschyle :

---

[148] DETIENNE, M., *op. cit.,* p. 90.
[149] ESCHYLE, *L'Orestie : Agamemnon*, Traduction Ariane Mnouchkine, Notes Pierre Judet de la Combe, Paris, Éditions Théâtre du Soleil, (1990), 2010, v. 1239, p. 63.

le rapport à la vérité se fonde dans la structure du dialogue et dans un rapport à l'autre[150] ; qu'il y croit ou non, la simple adresse instaure le lien. Par sa structure d'échange, le dialogue suggère à l'autre de répondre et, dans ce cas-ci, par une demande à l'autre d'agir et de déchiffrer ses paroles, cet acte de déchiffrement étant nécessaire pour comprendre les sens des paroles de Cassandre qui découle d'un ordre divin complexe et obscur. Par le dialogue, le destinataire de sa parole se voit confronté à l'obligation d'entamer un travail de déchiffrage. La compréhension des paroles de Cassandre n'est possible qu'à l'issue d'un échange composé de questions et de réponses qui tentent de cerner le propos mystérieux de la prêtresse.

> « Le Chœur : Je ne comprends toujours pas.
> Car je suis sans moyen
> Devant la tache aveugle
> Que les énigmes impriment sur ces oracles »[151].

Chez Eschyle, nous avons vu avec le double sens des paroles de Clytemnestre que la fonction prophétique des paroles n'est pas uniquement réservée à Cassandre. Cassandre, en plus d'annoncer l'avenir, implique l'autre par le biais de cette demande de déchiffrement dans sa parole. Parce qu'elle est vraie, sa parole la lie à celui qui écoute. L'interlocuteur oscille entre le désir de la faire taire, de l'écouter, entre la résignation et l'effort à faire pour la comprendre. Il découle de cette énonciation un paradoxe énorme entre le vrai savoir divin contenu dans sa parole et l'opacité qui nous empêche la saisie immédiate de sens. Forcément, il y a un moment où, comme le Coryphée face à sa parole, nous devons admettre notre ignorance. Pourtant, le savoir reconnu de Cassandre par le Coryphée, est celui des dieux, alors que celui de Clytemnestre n'est que celui de ses propres desseins ; parce qu'il est fourbe, il est dissimulé. La vérité est déjà contenue dans la parole, elle est seulement voilée et demande un travail de dévoilement. Son savoir relevant des dieux signifie que sa parole

[150] Préfigure du dialogue philosophique qu'annonce Détienne.
[151] ESCHYLE, *L'Orestie : Agamemnon*, *op. cit.* n° 147, v. 1111-1114, p. 56.

contient des vérités sur le destin des hommes. Devant l'opacité, le Coryphée tente de comprendre ses paroles par l'histoire de l'acquisition de son don, histoire fondamentale pour instaurer une confirmation de son rapport à la vérité, en d'autres mots, devons-nous lui accorder du crédit ou non. Le doute demeure. Comme confident, le Coryphée s'interroge sur l'origine de ce don et lui donne la réplique pour qu'elle l'explique.

> « - Le Chœur : Ces sinistres vallons sur ta route prophétique,
> De qui te viennent-ils ? »[152]
> « - Cassandra : C'est Apollon le devin qui m'a attribué cette fonction. »[153]
> […]
> « - Le Chœur : Êtes-vous allés, et selon la règle, jusqu'à l'acte qui
> engendre ? »[154]

Ce que dément Cassandre. Apollon, grand amoureux, est connu pour ses amours sans succès[155]. Et par ailleurs, Cassandre n'a pas voulu honorer sa promesse.

> « - Cassandra : je me suis donnée puis me suis dérobée.
> - Le Chœur : Étais-tu déjà la proie des techniques divines ?
> - Cassandra : Déjà à mes concitoyens je prédisais tous les malheurs.
> - Le Chœur : Mais, au dépit du dieu, comment as-tu donc échappé ?
> - Cassandra : Après cette faute, je n'ai plus et de rien persuadé personne.
> - Le Chœur : À nous pourtant, tes prophéties semblent très fiables. »[156]

Cet échange se caractérise par la succession de phrases interrogatives de la part du Coryphée qui interroge Cassandre sur l'origine de son don. Avec Eschyle, le don de Cassandre révèle l'ensemble de l'univers divin, la colère d'Apollon, la faute de Cassandre et la malédiction de ne pas être crue, mais aussi le destin des hommes, les fautes des Atrides que la maison devra s'acquitter par des sacrifices[157]. Eschyle transforme la parole de Cassandre en un véritable condensé des histoires qui touchent à son mythe. Mais plus encore, par la parole de Cassandre, il démontre sa capacité d'auteur à introduire les effets de vérité dans le dialogue. C'est par le dialogue que se

---

[152] *Ibid.,* v. 1154-1155, p. 59.
[153] *Ibid.,* v. 1202, p. 61.
[154] *Ibid.,* v. 1207, p. 62.
[155] Daphnée qui se change en laurier, ou encore Coronis qui le trompe avec un mortel et qu'il transperce d'une flèche lui enlevant à la dernière minute, de son ventre son enfant à naître Asclépios (dieu de la médecine).
[156] *Ibid.,* v. 1208-1213, p. 62.
[157] De la tragédie comme enchaînement des fautes voir DELCOURT, M., *op. cit.,* p. 139-156.

révèle l'importance de la faute comme élément fondateur de la tragédie et que s'instaure la recherche de la vérité dans son rapport à l'autre.

Pour Detienne, ce lien entre la parole et la vérité est fondateur de notre conception occidentale de la vérité objective et rationnelle ; la parole issue de la pensée grecque contribue à l'élaboration d'une pensée autour de la vérité[158]. En Grèce archaïque, la parole véridique s'organise autour d'un ordre magico-religieux bien établi, il s'agit d'une parole aux effets pragmatiques : ce qui est dit se réalise[159]. C'est de cet ordre du réel dont parle Foucault dans la « leçon inaugurale », en justifiant la présence continuelle de la parole vraie à travers les siècles comme une réponse à notre besoin, à une volonté de vérité[160]. Cette parole vraie qui se distingue de la parole du commun mortel, en étant celle des poètes, rois et devins, se pratique à l'intérieur d'une réelle fonction sociale, qui se transforme en une réflexion sur la parole. La parole « efficace et porteuse de réel » du devin, poète et roi de justice se distingue radicalement de la parole du sophiste et du philosophe, parole qui à ce moment a déjà subi le procès de la laïcisation. La volonté de procurer un droit égal à la parole pour tous, donne au langage une fonction domestique, ce qui lui fait perdre aussi son statut de parole sacrée. Dès lors, pour Detienne la réflexion sur le langage prend principalement deux directions, d'une part une conception du langage comme instrument « dans un monde où les rapports sociaux sont dominés par la parole, le sophiste et le rhéteur sont tous deux des techniciens du logos »[161], et d'autre part, comme un moyen de connaissance du réel qui sera longuement discuté par les philosophes. La parole, qui tend à s'éloigner de la vérité pour devenir un moyen au profit d'une intention, est condamnée à se limiter à un moyen mécanique. C'est ainsi que par le principe d'évolution, la parole perd son pouvoir de dire vrai et devient un

[158] DETIENNE, M., *op. cit.,* p. 53.
[159] *Ibid.,* p. 119.
[160] FOUCAULT, Michel, « Leçon inaugurale du Collège de France » dans *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1970, p. 16-18.
[161] DETIENNE, M., *op. cit.,* p. 206.

instrument de communication, de persuasion, et de confusion. Le Babel de la parole. Pourtant, le poète, comme le suggère Heidegger, saura récupérer la part de vérité de la parole. Et malgré cette laïcisation de la parole, la parole vraie perdure et conserve son pouvoir de véhiculer non pas la vérité, mais le désir de l'atteindre. La parole se met au service de la recherche de la vérité. Pour Detienne aussi, la parole vraie a un pouvoir d'enseignement et de mémoire, de convaincre ceux qui ont oublié leur propre histoire, de faire connaître la vérité à ceux qui ne savent pas s'en souvenir. Même s'il y a perte de la fonction du divin, il reste dans le cas de Cassandre que sa parole continue à porter le sens de cette vérité, dans le sens absolu et métaphysique. Notre possibilité d'atteindre la vérité et d'en comprendre le mode d'approche demeure subordonnée à l'histoire de la parole de Cassandre. Reconstituer l'histoire de son don, cela revient à établir l'histoire de l'enchevêtrement de la vérité et de la parole par le travail de poètes.

Avec Eschyle, la parole de Cassandre porte une vérité qui fonde sa légitimité dans une parole en acte, confrontée à un interlocuteur par le biais du dialogue. Et si dans la modernité apparaît, avec Heidegger et Foucault, une manière de penser la vérité comme étant voilée et déchiffrable – théorie herméneutique – à partir du signe, nous venons de démontrer que cette conception était déjà présente dans la poétique d'Eschyle à travers les échanges entre Cassandre et le Coryphée. Aux origines de l'histoire de Cassandre et dans l'Antiquité, selon Vernant[162] et Detienne, se trouvent les origines de notre conception moderne de la vérité. Mais plus encore, le dialogue « par la mise en forme de l'action dramatique, […] présente sur scène le montage d'une expérience qui vise à éclairer ce que sont l'homme et son destin. »[163]. La parole

[162] VERNANT, Jean-Pierre, « Maitres de vérité », *Entre mythe et politique*, Paris, Seuil, coll. « Points/Essais », 1996, p.347-356.
[163] VERNANT, Jean-Pierre, « Actualité de la tragédie », *Entre mythe et politique*, Paris, Seuil, coll. « Points/Essais », 1996, p. 488.

prophétique de Cassandre fondant un rapport à la vérité dans le tissu du texte s'avère être une voix privilégiée pour entamer ce déchiffrement.

Nous venons d'illustrer l'importance de la vérité comme étant une composante essentielle de la figure de Cassandre. Une vérité qui se doit d'être déchiffrée au-delà de la parole et par la compréhension du langage. Nous continuons donc, toujours dans l'intention de décrire l'établissement des traits notre personnage, l'exploration de sa parole véridique. Ce que nous constatons, par ailleurs, c'est que la parole de Cassandre, aussi importante que soit son aspect véridique, introduit continuellement la possibilité que sa parole soit mensongère. Cette ambivalence au cœur de son énonciation explique l'engouement des auteurs contemporains pour Cassandre. Voyons d'un peu plus près comment cette ambiguïté essentielle, à la parole de Cassandre, prend son origine dans la prophétie antique. En effet, la prophétie devient à l'époque contemporaine un mode d'écriture favorable à la description des réalités invisibles et sans que ne soit conservée l'appellation de prophétie, ce mode d'écriture conserve plusieurs procédés littéraires déjà présents chez nos auteurs antiques pour inscrire dans leur texte cette méfiance face à la parole. Cassandre est la seule figure littéraire qui dans sa scène d'énonciation joue des effets de vérité et de mensonge simultanément.

2. La divination : une parole essentiellement ambiguë

Sachant que le mode d'écriture prophétique permet d'introduire des notions d'ambiguïtés, nous allons maintenant détailler quelques uns de ses procédés afin d'exemplifier leur fonctionnement dans le langage. Nous avons établi que Cassandre est une prophétesse ambivalente, que dans la littérature elle n'a plus de fonction sociale, et qu'elle instaure autour de la vérité, nous allons réexaminer les procédés littéraires en œuvre autour de la divination. Ce détour sera intéressant pour comprendre la relation

ambiguë que le prophète et le commun des mortels entretiennent vis-à-vis du signe divin, en d'autres mots, un signe inaccessible, indéchiffré, invisible.

Selon le spécialiste Jean-Pierre Vernant, l'ambiguïté au cœur de la parole prophétique est un fait incontestable et évident. Participant au collectif *Divination et rationalité*, et tentant d'établir le fonctionnement de la divination en l'abordant du point de vue des attitudes mentales face aux techniques oraculaires, et du point de vue des institutions sociales : « le statut de la divination en Grèce ancienne apparaît à tous égards incertain et ambigu »[164]. Cette incertitude s'explique en grande partie par le manque d'informations qui nous est parvenu sur les pratiques divinatoires ; il semble que plusieurs parties du rite soient passées sous silence de manière volontaire par les auteurs pour manifester la part irreprésentable de la divination. En effet, nul ne peut expliquer la manière dont l'oracle transmettait son savoir. De même, la situation du devin ne semble pas rigoureusement fixée[165], puisque celui-ci est, dès l'époque classique, remplacé par des discussions ou par celui qui de l'assemblée propose les meilleurs arguments. La divination est rapidement contestée par tous les ordres de savoir : philosophe, médecin, historien, etc. Les intellectuels, en fondant des écoles, sont conduits à revendiquer le privilège d'accéder à la connaissance[166]. Christa Wolf joue sur cette perte du sacré dans la divination et sur la possibilité de jouer sur le code comme dans une traduction et d'utiliser les croyances des crédules, en donnant au frère jumeau de Cassandre une vision tout à fait originale de la pratique mantique. En effet, Hélénos, voyant que la garde se relâche à certains endroits, utilise ses prophéties pour inciter le roi à renforcer la garde. « Dans les entrailles du dernier taureau sacrifié, il avait lu que Troie serait en péril seulement au cas où dix des douze chevaux blancs de notre

[164] VERNANT, Jean-Pierre, « Parole et signes muets », *Divination et rationalité*, Paris, Seuil, coll. « Recherches anthropologiques », 1974, p. 11.
[165] *Ibid.*, p. 12.
[166] *Ibid.,* p. 14.

écurie royale tomberaient aux mains des grecs. Un cas impensable. Mais de cette façon, désormais, le flanc droit à l'intérieur de la forteresse – là où se trouvait l'écurie – était particulièrement sûr »[167]. Cette remise en cause de la divination existe déjà dans l'Antiquité. Pour Platon, la divination en tant que « parole toute entière livrée à l'inspiration, […] implique une prise en charge de l'homme par les dieux : elle se révèle alors déraison et folie certes, mais folie divine »[168]. En somme pour Platon comprendre le monde passe par le domaine du monde sensible qui est celui des hommes, le monde des dieux ne s'explique pas : il est. Désormais, le philosophe doit composer avec cette divination comme des traces de l'irrationnel, un postulat intermédiaire, « n'étant ni celui de l'intelligible ni celui du sensible, [qui] ne relève pas de la vérité sans appartenir pour autant à l'erreur »[169], bref un autre monde, une autre réalité. Vernant insiste en parlant du modèle prophétique, par lequel le divin se manifeste sous forme de dialogue oraculaire, sur l'amphibologie de la parole oraculaire[170], c'est-à-dire une parole qui suggère un double sens.

La parole oraculaire a plusieurs manières d'être équivoque : d'abord, elle fait se jouer le destin sur deux plans différents, celui des hommes et celui des dieux ; puis, elle crée une irruption du divin dans l'existence humaine, elle réintroduit cette « opacité foncière » et « ce caractère hasardeux » dans le temps des mortels, ce qui inquiète forcément les humains impuissants face à cette réalité cosmique. Ensuite, la parole oraculaire formule un destin irrévocable, cette parole est donc tragique. De plus, toute cette incertitude déclenche plus de questions que de réponses. La parole oraculaire est une énigme, ce qui est particulièrement intéressant d'un point de vue littéraire puisque

[167] WOLF, Christa, *Cassandre le récit et les prémisses*, Traduction d'Alain Lance et Renate Lace-Otterbein, Paris, Stock, 1994, 1998, p. 365.
[168] VERNANT, Jean-Pierre, « Parole et signes muets », *op. cit.,* p. 15.
[169] *Ibid.,* p. 15.
[170] *Ibid.,* p. 23.

cette parole a la propriété de faire naître un désir de savoir et de comprendre. Selon la formule célèbre d'Héraclite, la parole oraculaire dissimule autant qu'elle ne dévoile :

> « l'oracle en réalité ne dit pas plus le destin qu'il ne le cache ; il le signifie seulement (*sēmainei*). Il le donne à voir en le dissimulant, il le laisse deviner par le moyen d'une parole énigmatique, d'un dit qui fonctionne comme un signe, mais un signe obscur aussi difficile à décrypter pour l'intelligence des hommes que les événements même pour lesquels ils sont venus consulter »[171].

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. D'où Roland Crahay conclut que la vérité de la prophétie se présente avec la nécessité de la déchiffrer[172].

La nécessité de ce déchiffrement liée à la parole oraculaire nous amène à concevoir le rôle de celle qui comme Cassandre reçoit le message divin et doit par un réel travail interpréter le sens de ce message. Cette activité engendre une souffrance pour le prophète comme il en est fait mention dans l'Agamemnon d'Eschyle : « De nouveau le terrible travail prophétique me tord »[173]. En effet, le prophète est examiné d'un point de vue éthique puisque ses intentions garantissent pour une part l'exactitude de son interprétation et d'autre part la véracité de son message. Notre perception de la divination change grandement selon ces deux critères, puisque selon la valeur de bien ou du mal donnée aux intentions du consultant, ses prophéties seront, ou pas, écoutées. Pour la Cassandre antique, il apparaît que ses prophéties sont complètement désintéressées, leur contenu prédit des malheurs ; elle n'a donc aucune raison de les dire si ce n'est de répondre à ses obligations de prophétesse. Par ailleurs, ses

---

[171] *Ibid.,* p. 23.
[172] CRAHAY, Roland, « La bouche de la vérité », *Divination et rationalité*, Paris, Seuil, coll. « Recherches anthropologiques », 1974, p. 217.
[173] ESCHYLE, « Agamemnon », traduit par Jean Grosjean, Gallimard, coll. « Pléiade », 1967, p. 304.

prophéties n'ont pas la possibilité de changer le déroulement des événements. Nous examinons cependant cette valeur puisque dans la modernité, leurs auteurs donnent à Cassandre, en la sortant du genre tragique, la possibilité de changer le cours du destin. En ce sens, ses prophéties sont soumises au jugement des autres, et elle-même soumise à un examen éthique. Comme Roland Crahay le souligne pour « bien » agir il faut connaître la vérité[174], et ce « bien » est décidé par les institutions sociales et morales. Le désir de posséder un savoir absolu – la divination en tant qu'aspiration à un savoir total – comme objectif ne peut être perçu par le politique que comme une menace au pouvoir. Dans la pièce *Cassandre* de Suzanne Dumarest-Dussauge, Agamemnon à la fin du conflit choisit Cassandre pour son don de voir l'avenir, il croit à tort que cette connaissance lui permettra de conserver le pouvoir plus longtemps. Cette utilisation politique de la prophétie se distingue radicalement de la prophétie, perçue comme connaissance de soi et du monde, qui exige travail de déchiffrement en vue d'atteindre la vérité. Le rôle du devin dans un objectif politique sert les intérêts de la classe dominante ou du tyran désireux de conserver le monopole du pouvoir, alors que selon le deuxième objectif, que nous avons exposé, le rôle du devin est celui d'un guide et d'un chercheur qui tendent vers une vérité et un savoir universel. Dans la pièce de Suzanne Dumarest-Dussauge, Cassandre tente en vain de faire comprendre à Agamemnon que la connaissance de l'avenir va le corrompre et que, par ailleurs, savoir qu'il va mourir ne lui sert en rien, s'il ne change pas dès à présent. Cette notion d'un changement immédiat fait partie des revendications modernes de Cassandre très présentiste et axée sur la réflexion personnelle comme solution à la décadence de l'humanité. La relation entre pouvoir et divination (connaissance sur l'avenir) influe, selon les époques et les sociétés, sur la place accordée au savoir oraculaire[175]. Cette relation, bien que certains

[174] CRAHAY, R., *op. cit.,* p. 217.
[175] VERNANT, Jean-Pierre, « Parole et signes muets », *op. cit*., p. 16.

états se soient laïcisés, détermine une grande part de ce qui acceptable ou jugé indésirable. Cassandre est d'ailleurs parfois perçue comme une menace face au pouvoir dominant. Chez Christa Wolf, qui reproduit le contexte de la RDA des années 1980, Cassandre est une dissidente et ennemie du pourvoir en place, bien qu'elle ne semble pas menaçante pour le système à cause de ses prophéties. Il faut souligner que Cassandre n'est en aucun cas, une prophétesse omnisciente, elle ne décide pas de ce qu'elle veut voir. Son savoir inspiré des dieux lui est dispensé par la divinité de manière confuse et parcimonieuse. D'ailleurs, il est plus exact de dire que son rôle de prophétesse est plus proche du rôle du personnage dont les énoncés se révèlent être performatifs dans un après-coup. Bien que reconnue prophète, elle n'en a que la parole et le fardeau puisque sa condition de « non crue », l'exclut de tout ordre social. Ce qui est effrayant chez ce personnage, ce ne sont pas ses prophéties, mais plutôt le fait que la tradition littéraire lui accorde le don de connaître la vérité. C'est par la vérité – qu'elle détient et dont on ignore l'origine – qu'on la suppose subordonnée à un ordre magico-religieux. Vernant, en distinguant les pratiques oraculaires, ne peut que confirmer que ce modèle de divination, celui de type prophétique et inspiré, se retrouve « attesté dans toute la littérature écrite, d'Hérodote aux philosophes en passant par les Tragiques »[176], malgré les doutes qui persistent sur la légitimité de cette parole. Ces manifestations littéraires décrivant une divination inspirée, se nourrissant de traditions orales, les représentations de la réalité, suggérées par le prophète, doivent être considérées comme des sources littéraires alliant fiction, création, imagination, et travail de style. C'est dire que le personnage de prophétesse de Cassandre reste obligatoirement du côté du littéraire puisque toutes ses manifestations sont fictives. Transformer ces textes en données historiques, anthropologiques ou toute autre science se basant sur des faits empiriques serait une grave erreur de jugement, ce que François Hartog nous fait

[176] *Ibid.,* p. 22.

remarquer en nous rappelant le rôle de l'énonciateur dans toute reformulation historique[177]. La parole de Cassandre parle de ce qui est encore inconnu aux hommes. Pour la comprendre, il faut obligatoirement gérer la notion de doute et déchiffrer son mode d'énonciation. En somme, un prophète est un personnage littéraire dont les énoncés sont performatifs ; il détient un rapport au réel et à l'avenir véridique qui lui donne un certain savoir, mais le contenu de sa parole reste énigmatique sans le travail de déchiffrement.

En plus d'être ambiguë et d'être une fonction subordonnée à un ordre social issu d'une pensée magico-religieuse, la parole oraculaire dévoile une vérité encore inconnue des autres, ce qui en fait le sujet d'un questionnement infini. Ce qui n'existe pas encore demande à être nommé et décrit. Dans sa tentative de définir la vérité, Detienne souligne l'importance de saisir le concept de vérité dans un mouvement de va-et-vient, et dans la variabilité de ses définitions ; il lui semble que lorsqu'on aborde le concept de vérité, seul le mot lui-même ne change pas. La vérité demeure un mystère ; sa définition en perpétuel mouvement. Ce qui nous oblige, à chaque fois, à la redéfinir. Ainsi, pour Detienne la vérité conserve au-delà ce ses tentatives de définition un caractère énigmatique puisqu'elle se construit sur des ambiguïtés nécessaires et fondamentales comme la mémoire et l'oubli :

> « Les deux puissances antithétiques ne sont pas contradictoires, elles tendent l'une vers l'autre ; le positif tend vers le négatif, qui d'une certaine façon, le « nie », mais sans lequel il ne se soutient pas. Il s'agit donc de nuancer les affirmations précédentes et de montrer que ni le roi de justice, ni le poète ne sont purement et simplement des « Maîtres de Vérité », mais que leur « *Alètheia* est toujours frangée de *Léthé*, doublée d'*Apatè* ».

Cette conception antithétique de la vérité illustre la complexité, pour le prophète, de se faire le traducteur d'une réalité déjà complexe qui ne cesse de changer de forme.

[177] HARTOG, François, « Le vieil Hérodote : de l'épopée à l'histoire », *Le miroir d'Hérodote*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Histoires », 2001, p. 12.

Detienne illustre cette mouvance de la vérité par l'allégorie des divinités divines qui incarne cette capacité de métamorphoses tout en ayant le don de voir l'avenir. Le Vieux de la Mer semblait être la « Vérité » même ; or, Protée, comme Nérée et comme les autres divinités marines, est aussi un dieu-énigme, un dieu de métamorphose ; quand Héraclès veut l'interroger, Protée se dérobe, se change en eau, en feu, il prend mille formes, il est ondoyant, insaisissable. Ce n'est pas un cas insolite. Pitthée, ce roi de justice que l'imagination mythique représente dans l'exercice de sa fonction judiciaire, passe pour jouir d'un grand savoir mantique, mais Pitthée est aussi étroitement associé aux Muses auxquelles il a, dit-on, enseigné « l'art des paroles (*logôn technèn*) » ; il passe pour l'inventeur de la « rhétorique », cet art de persuasion, cet art de dire « des paroles trompeuses, semblables à la réalité »[178]. En ce sens, la parole se dote d'une inadéquation à la vérité, puisqu'il y a d'une part les choses véridiques et d'autres part des choses mensongères. En désunissant parole et vérité, le langage devenait insuffisant pour répondre à cette quête. Désormais, la vérité apparaissait avec sa notion essentielle de doute, doute qui relance le questionnement, en appelle à la métamorphose des idées, doute nécessaire à l'établissement de toute nouvelle découverte. La parole ne permet peut-être pas de nommer ces vérités invisibles - de la même manière que tout code échoue à nommer l'innommable - mais elle permet de les cerner et de les définir par leur cadre.

Ce concept de vérité absolue a, pour cette raison, été évincé du système de la langue par des poètes comme Simonide et par certains philosophes : « Sophiste et rhétorique délimitent donc un plan de pensée qui est en dehors de l'*Alètheia* […] Le logos ne vise donc jamais sur ce plan à dire l'*Alètheia*»[179]. Il n'y avait plus de parole vraie contenant la *Vérité*, mais une recherche de vérités par le langage. Ce faisant, les

[178] DETIENNE, M., *op. cit.,* p. 140-141.
[179] *Ibid.,* p. 208.

philosophes ont associé dans le maniement des notions, la vérité à un but que l'on recherche à travers des questions ontologiques, ils ont érigé la science de l'être sur une quête de la vérité en gommant le caractère dogmatique du sacré qui y était traditionnellement attaché. Detienne dit : « Par toute son histoire, *Alètheia* est au cœur du problème de l'Être : derrière l'*Alètheia* du devin, du poète inspiré, nous avons reconnu la notion de « parole-réalité », et l'*Alètheia* des sectes philosophico-religieuses nous est apparue comme une première esquisse de l'Être-Un. [….] Chez Parménide, la question de l'Être surgit dans la problématique des relations entre la parole et la réalité »[180]. La problématique ainsi formulée évacue le sacré, pour le remplacer par une quête d'un absolu inconnu. La vérité devient une représentation irreprésentable puisqu'inatteignable : on ne la recherche plus pour son caractère sacré, mais pour sa concordance avec le réel. Le vrai se mesure, se prouve, se touche, se déduit. La vérité de Parménide, parce qu'il fait partie de la cité, est une vérité qui « se soumet, sinon à la vérification, du moins à la confrontation »[181]. La vérité quitte son sens de vérité divine et sacrée pour servir la cause du monde logique et réel. Le langage devient une méthode pour la rechercher, la saisir, la définir. En s'ouvrant à la confrontation rationnelle, la recherche de l'être remplace celle de la vérité et remplace le savoir des dieux par la visée lointaine d'une vérité objective qui s'institue dans et par le dialogue, selon Detienne[182]. Cassandre dans la modernité s'oppose à cette vérité empirique et rationnelle. Elle maintient une conception de la vérité comme un absolu qui ne se mesure pas. Avec Suzanne Dumarest-Dussauge la vérité est un amour quotidien des siens, Cassandre aime Oreste, et incite Clytemnestre à jouir du bonheur d'avoir une famille, la vérité est dans ce bonheur qui se renouvelle. Pour Christa Wolf, la vérité de Cassandre se situe dans une quête de soi qui ne se termine jamais vers la sagesse et la

[180] *Ibid.,* p. 230-231.
[181] *Ibid.,* p. 234.
[182] *Ibid.,* p. 236.

réalisation de soi. Pour Giraudoux, la vérité est un absolu invisible et inaccessible. Ce sont toutes des conceptions de la vérité qui s'éloignent de la raison pour suggérer l'existence parallèle d'une manière d'exister paisible et sereine. La vérité s'associe dans la modernité à un bien-être.

Dans le passage d'une pensée mythique à l'élaboration d'une pensée rationnelle, le concept de vérité est un témoin des premières lignes. Appartenant à la fois aux puissances religieuses et à la philosophie, il se revêt de tant de rôles qu'il représente bien en parallèle l'évolution de notre personnage. Un même nom, qui se transforme, et qui rejoint Cassandre dans une quête conjointe d'absolu. En Grèce archaïque, il y a des personnages qui ont la vérité comme attribut ; Cassandre conserve jusqu'au XXème siècle cet attribut. Par contre, comme nous le rappelle Detienne, la vérité, qu'elle soit religieuse ou rationnelle, conserve toujours son caractère ambigu « Tous ces plans de pensée sont marqués par l'ambiguïté, par le jeu du véridique et du trompeur. La "vérité" se colore de tromperie, le vrai ne nie jamais le faux »[183]. Il faut donc choisir selon Detienne, soit on est dans une parole démocratique de la discussion, ou bien on est dans la vérité divine et incontestable. La modernité admet une vérité désacralisée, mais ne se prive pas pour autant de ce recours à la Vérité absolue, elle joue même sur ces deux registres pour ne pas avoir à définir ces deux conceptions de la vérité. Pourtant ces deux conceptions de la vérité diffèrent par la possibilité de délimiter la vérité désacralisée, alors que la vérité absolue ne se limite pas ; elle est. Particulièrement avec un personnage comme Cassandre dont la parole vraie active toute une quête de la vérité, vérité originale pour chaque auteur et vérité dans le sens d'un absolu. Cassandre suivra le même processus dans nos œuvres de fiction : ontologie, système politique, ou

[183] *Ibid.,* p. 239.

encore système judiciaire : elle joue le rôle de questionner ce système afin de percer le mystère de son énigme.

Même si au XXème siècle, Cassandre la prophétesse émerge comme personnage dans un contexte où la fonction sociale du devin a disparu, notre civilisation a conservé la mémoire de la civilisation grecque archaïque, et conséquemment la connaissance de son statut véridique, et se souvient qu'il s'agit d'un personnage dont la vérité se révèle dans la fiction, que son discours vrai va de pair avec un nouvel ordre du monde. Un nouveau discours qui implique, comme le reprend Michel Foucault dans l'*Ordre du discours,* que le discours vrai c'est « le discours prononcé par qui de droit et selon le rituel requis »[184]. À chaque apparition Cassandre rejoue une représentation du monde. Le vrai dans la bouche de Pantagruel, le vrai dans la Guerre de Troie, et à chaque fois une variation sur le thème de la volonté de découvrir le vrai. Personnage énigme, Cassandre mobilise autour d'elle la volonté de déchiffrer, de lire entre les lignes, de lire entre les signes sa quête de vérité. Elle joue le doute de la parole pour que la vérité advienne par elle, mais ailleurs.

D'ailleurs, Cassandre pose dès l'Antiquité un problème quant au libre-arbitre. Ayant elle-même brisé sa promesse, son pouvoir lui est enlevé. Elle ne peut désormais plus persuader puisqu'elle ne répond plus à une des obligations morales reliées à son don qui est de respecter ses engagements. En dérogeant à son serment, elle perd toute crédibilité, elle n'est plus morale et sera hantée par les conséquences de son déshonneur. En refusant de respecter les règles de son univers, elle est condamnée à en être exclue. Son exclusion, sa punition lui sont infligées par où elle a pêché ; elle n'a pas tenu parole, on lui enlève donc son droit d'être crue. Il lui manque désormais, et cruellement, comme son histoire nous le dira, le pouvoir de convaincre l'autre. Elle a,

[184] FOUCAULT, Michel, *L'Ordre du discours*, *op. cit.,* p 17.

elle-même, brisé la *Pistis* (la parole donnée, la confiance, le serment fait) à Apollon, et conséquemment, elle a brisé la confiance des hommes vis-à-vis de sa parole, ce que Detienne décrit comme un exil puisque « Cassandre est condamnée à la non-réalité »[185]. Pourtant, en enlevant à Cassandre son don de persuasion, Apollon ne fait que participer à une mise en scène destinée à introduire dans la pensée grecque la notion de doute vis-à-vis de la parole. Doute qui entraînera plus tard une désacralisation, laïcisation de la parole, naissance de la philosophie et de bien d'autres savoirs.

En jouant dans sa parole prophétique les notions de doute, d'énigme et d'ambiguïté Cassandre montre la faille de la langue. La langue, en effet, se montre incapable de tout dire et, particulièrement, incapable de nommer ce qui n'existe pas. Or, si l'énoncé porteur de doute sabote sa fonction de communication, tout comme le théâtre absurde suggère un autre sens que celui entendu par les mots, la scène d'énonciation de Cassandre a la capacité de redonner à la parole oraculaire énigmatique, le sens d'une vérité absolue et ambiguë en se déployant dans le temps.

3. Aliénation fondamentale du prophète

Cassandre, tout comme l'hystérique, refuse à un certain moment de son histoire de continuer à jouer le rôle qu'elle a toujours joué. Son refus ne va pas nécessairement jusqu'à entreprendre une réelle action pour changer, mais elle manifeste son opposition à sa condition. Elle se refuse à Apollon, elle se plaint de son viol à Athéna, elle annonce la mort d'Agamemnon. Elle est marginale parce qu'elle s'oppose à une aliénation qu'elle n'a même pas encore vue. Dans la tradition antique, le malaise de cette aliénation se

[185] DETIENNE, M., *op. cit*., p. 128.

manifeste dans la difficulté qu'éprouve le prophète à transmettre son message impossible. Pourtant il lui incombe de jouer ce rôle et il ne peut s'y soustraire.

Le prophète a cette fonction d'interprète par laquelle il décuple l'horizon de pensée des hommes face à leurs conceptions du temps, du destin, des connaissances et de l'accès à la vérité. L'univers des dieux intéresse les hommes soucieux de s'élever, de comprendre et d'atteindre une part d'immortalité par leurs actions. Par ailleurs, les dieux dans la littérature, se servent des hommes pour régler leurs conflits. En ce sens, le prophète a une fonction sacrée puisqu'il est le passeur des idées entre ces deux mondes, entre les dieux et les hommes. Son savoir sur l'autre monde ne lui est octroyé que sous le contrôle des dieux, parcimonieusement et douloureusement. Il interprète la volonté divine et se fait l'acteur de leurs décisions. Le prophète a une fonction de déchiffrement du signe divin, du signe de l'Autre. Or la relation entre les hommes et les dieux est inégale, elle rappelle aux hommes que pour « bien » agir, il leur faut se soumettre à une quête de la vérité divine par le dialogue. Malgré cela, le destin, connu de l'un et ignoré de l'autre, se présente voilé et enlacé dans cette intimité conflictuelle entre dieux et les hommes autour du paradigme de la vérité, dans la mesure où l'omniscience des dieux à laquelle les hommes ont accès se limite en réalité au message à déchiffrer. La connaissance du signe et les capacités du prophète à le lire – capacités littéraires – assurent sa réussite en lui donnant la clé de l'énigme et la conduite à adopter. En cas d'erreur, c'est le prophète qui est sacrifié, puisqu'il est seul responsable du déchiffrement de l'énigme. Poids de l'échec pour lequel la folie, pour ne nommer qu'une des conséquences, est soit une échappatoire, soit une conséquence. Le prophète est donc entièrement soumis à sa tâche. Cassandre s'y refuse.

Cassandre incarne, à sa manière, avec Jérémy et Jonas, l'intenable position du prophète face aux dieux. Sa révolte est le symptôme d'une mésentente entre les

hommes et les dieux, mais aussi le symptôme d'un malaise dans son rapport à l'autre, qu'il soit dieu, étranger, ou familier, et qu'il tente de lui imposer sa volonté. D'ailleurs, Cassandre se retrouve toujours dans des rôles qui lui sont imposés et auxquels elle s'oppose de toutes ses forces. Son refus de se soumettre au désir d'Apollon, en est un bon exemple. Son refus a d'ailleurs fait l'objet de plusieurs interprétations, du quasi viol, où ce don devient un moyen pour Cassandre de différer l'ardeur sexuelle d'Apollon, en détournant son attention, au simple rejet inconstant de son amant[186], la résultante demeure la même, le dieu subit un affront qui rend Cassandre coupable face à lui et instaure la faute à l'origine de la tragédie de notre héroïne. Parfois, elle n'a d'autres choix que de se métamorphoser comme les divinités marines pour se soustraire aux désirs des autres. Pour cette raison, le personnage de Cassandre est énigmatique, elle semble s'offrir à la disposition des autres, puis s'y soustraire à la dernière minute. C'est ainsi que dans son mythe, nous ignorons toujours pourquoi elle se refuse à Apollon, alors qu'elle avait consenti précédemment à la relation. De plus, le paradoxe de sa parole vraie mais non crue, en fait une prophétesse inclassable, indéfinissable, son langage inopérant n'est plus que le signe de sa révolte. Les ambiguïtés autour de sa parole ne cessent de se multiplier entre silence et parole dogmatique, car sa position est intenable : elle est élue puis déchue par les dieux. C'est un personnage équivoque, comme Alain Moreau l'explique : les ambivalences de Cassandre s'étendent de sa gémellité à ce don de savoir l'avenir. Cet échange avec Apollon scelle son destin aux divinités, et la malédiction qui en découle la ramène à son humanité la plus rude : odieuse contemplation de la destruction de sa cité, impuissance, horreur, déshonneur,

[186] Sur le motif de l'affront à Apollon, Richard Barnfield a écrit pendant la Renaissance dans « The Legend of Cassandra » dernière partie du recueil poétique *Cynthia* (1595) qui met en scène la tromperie de Cassandre vis-à-vis d'Apollon et surtout la séduction et la félonie dont elle est capable pour arriver à ses fins. Alors que sur ce même motif de l'affront à Apollon, Ronsard dans son recueil *Les Amours* (1552) met en scène une Cassandre qui éconduit son amant. À la fois guerrière et prophète, elle ne répond pas aux amours de ses prétendants. Elle apparaît surtout en filigrane du texte littéraire. Ronsard évoque à la fois sa France contemporaine et l'épopée troyenne en tissant de nombreux liens autour des Cassandre de ces deux époques ; cités dans RACINE, R., *op. cit.,* p. 86-106.

folie, et mort[187]. Dans ce rapport de force entre hommes et dieux, l'humain est toujours perdant. N'appartenant ni à un monde ni à l'autre, et subissant invariablement la tension entre ces deux opposés, Cassandre s'habille, à la manière des héros mythologiques, d'un mélange de grandeur et de faiblesse[188], frappée d'une grande solitude[189]. Pourtant sa richesse se retrouve dans ces intenables positions et fonctions d'intermédiaire principalement à cause du foisonnement d'ambiguïtés qui en découle sous tous les rapports. Jean-Pierre Vernant illustre avec l'histoire de Prométhée, ce personnage ambigu chargé d'établir la relation entre les hommes et les dieux, et montre comment la frontière entre ces deux mondes s'établit sur le principe même de la tromperie : les deux utilisent toujours les hommes à leurs fins. Prométhée abat et découpe un taureau magnifique, puis il donne à Zeus le choix entre deux parts : l'une composée de blanche graisse et des os blancs, l'autre de la panse et de la chair dégoulinante. Zeus choisit la première alors que l'autre ira aux hommes, et de ce choix se trace la limite entre les deux univers[190]. Or, les hommes n'obtiennent pas selon ce que l'on pourrait croire la « bonne » part, ils reçoivent la partie comestible parce que leur condition de mortel les oblige à se nourrir pour vivre, à subir ce besoin de nourriture, et à devoir y répondre en travaillant, à naître et à mourir[191]. Confronté à un absolu divin, le prophète ne peut être que déjà trompé et malmené par les divinités qui ne lui laissent jamais la meilleure part. De même, Cassandre, d'Apollon ne recevra pas la meilleure part, car ni la gloire, ni la notoriété, ni même le plaisir d'épargner les siens, ne lui sera transmis. Parce qu'elle est étrangère aux coutumes de dieux – elle refuse de se soumettre à leur volonté –, elle est sacrifiée. Le prophète porte comme une deuxième peau la culpabilité et l'humiliation

---

[187] MOREAU, Alain, « Les ambivalences de Cassandre », *Entre hommes et dieux, Le convive, le héros, le prophète*, Paris, Belles Lettres, 1989, p. 148.
[188] *Ibid.,* p. 159.
[189] *Ibid.,* p. 160.
[190] VERNANT, Jean-Pierre, « Le monde des humains », *L'univers, les dieux, les hommes*, Paris, Seuil, coll. « Points », p. 70.
[191] *Ibid.,* p. 72.

d'avoir voulu toucher l'absolue vérité. Selon Pierre Vidal-Naquet, Eschyle a parfaitement démontré les interférences continuelles entre dieux et humains. Chacun des conflits tragiques traduit en somme ce conflit entre les forces divines[192]. « Entre l'obscurité humaine et le monde divin qui n'est pas celui de la transparence, il n'y a pas que le rêve, le présage et l'image, il y a un intermédiaire que sont les devins et les prophètes »[193]. Le prophète porte en lui la permanence de ce conflit aux autres, et devant l'obscurantisme divin, il n'aura d'autres choix que de se mettre à déchiffrer les signes, à tenter de produire du sens à partir de ce qu'il voit. Ce à quoi, Vernant ajoute que la divination offre aux hommes une multitude de paroles concernant leur avenir, paroles qui s'offrent au déchiffrement[194]. Il revient aux hommes le devoir d'interpréter ces signes. S'ils choisissent de les ignorer comme Jonas[195] ou comme Agamemnon[196], le châtiment sera terrible. André Néher d'ailleurs compare Cassandre à Jonas, qui tous deux croient pouvoir se soustraire aux désirs des dieux, n'ayant pas compris l'impératif des paroles divines. Ils ne peuvent s'y soustraire, mais à la différence de Jonas, Cassandre ne s'enfuit pas, elle convulse ou délire. C'est dire que le don de voir l'avenir n'est pas un privilège, à peine offre-t-il le mirage de la vérité, lorsqu'il ne trompe pas directement le consultant.

Pourtant Cassandre ne refuse pas de parler, elle écoute le message des dieux même si elle le perçoit négativement. Tout comme les hommes dans leur condition s'acharnent à ce travail de déchiffrement de la parole oraculaire - du signe - pour comprendre le sens des événements, et pour comprendre le sens de la vie et de la mort.

---

[192] VIDAL-NAQUET, Pierre, « Eschyle, le passé et le présent », *Mythe et tragédie en Grèce Ancienne tome 2*, Paris, La Découverte, Poche, 2001, p. 101.
[193] *Ibid.,* p. 105.
[194] VERNANT, Jean-Pierre, « Parole et signes muets », *op. cit*., p. 23.
[195] NÉHER, André, *L'exil de la parole Du silence biblique au silence d'Auschwitz*, Paris, Seuil, 1970, p. 166-172
[196] Le début de l'Iliade s'ouvre sur la colère des dieux à l'encontre d'Agamemnon qui a enlevé la fille du prêtre Chrysès et a refusé la rançon, les grecs seront punis de ne pas avoir écouté le devin Calchas de la peste et perdront la guerre jusqu'à ce que soit remise Briséis à Achille.

« C'est cette signification secrète du destin, […] que la parole oraculaire est censée révéler dans le cours même de la vie »[197]. Les dieux ont le privilège d'avoir une relation au temps diachronique et un savoir omniscient alors qu' : « au niveau de l'existence humaine, [le destin] se découvre peu à peu, au fur et à mesure qu'il se fait, à travers les vicissitudes d'événements dont la succession, incohérente en apparence, ne prend un sens et ne devient intelligible qu'à son terme, quand tout est définitivement accompli »[198]. Les hommes ont une relation au temps syntagmatique, ils ignorent le sens des événements, et leur compréhension dans ces conditions ne peut être que limitée et rétrospective. Leur connaissance du monde ne passe que par le passé, ce que François Hartog appelle l'ancien « régime d'historicité » : « un univers où la catégorie du passé domine, éclairant le présent et l'avenir »[199]. Cassandre, comme les autres prophètes, offre la possibilité de voir l'avenir, ce qu'elle propose en réalité c'est d'ouvrir la perspective sur le temps, un temps qui réfléchit au présent en fonction du passé, du présent et de l'avenir. Cela étant, la prophétesse suggère dans son énonciation oraculaire un nouveau régime d'historicité, sa connaissance de l'avenir lui donnant la possibilité d'anticiper pour modifier le présent.

L'aliénation du prophète à sa tâche ne se limite pas à un rôle qu'il doit jouer, mais le rend aussi responsable du message qu'il doit porter. En livrant le message des dieux, cette connaissance du futur, le prophète s'expose à des représailles, le travail prophétique n'est nullement rétribué. En prophétisant, Cassandre s'offre en sacrifice et s'expose à la haine de tous. Selon Vidal-Naquet, Cassandre est sacrifiée par les dieux ; dans Eschyle, le meurtre de Cassandre est un sacrifice humain puisque Clytemnestre

---

[197] VERNANT, Jean-Pierre, « Parole et signes muets », *op. cit.,* p. 23.
[198] *Ibid.,* p. 22.
[199] HARTOG, François, « Formes et crises du temps, Entretien avec Agnès Verlet », *Mythe et mythologie dans l'Antiquité Gréco-romaine*, Europe, 82e année, no 904-905, août-septembre 2004, p. 304.

s'en réfère à Zeus pour commettre ses meurtres[200]. Alors que chez Euripide, elle se sacrifie elle-même à un mariage avec Agamemnon pour le perdre. Cassandre n'est pas tant victime des hommes que sacrifiée par les dieux, car les dieux exigent de leurs prophètes un travail sans pour autant leur donner les moyens de l'accomplir. Le prophète doit trouver lui-même comment dévoiler ses prophéties. Le travail de déchiffrement imposé se conçoit comme un rapport ambigu au signe. Même si Vernant emploie le terme de dialogue oraculaire, il faut convenir avec Néher que le dialogue avec dieu n'est pas basé sur l'échange, car l'homme n'est pas l'égal de dieu, mais son inférieur : « L'exigence impérieuse du dialogue, c'est une exigence de sainteté si elle est accomplie dans sa vérité. Le dialogue est alors la mise en cause de soi, le renoncement à soi pour s'ouvrir à une voie nouvelle proposée par l'autre »[201]. Cassandre, inspirée directement des dieux, conserve vis-à-vis de sa parole un sentiment d'étrangeté car elle est investie de toute part de questions qu'elle n'a pas formulées et de connaissances qu'elle n'a pas désirées. Les prophéties ne sont jamais évidentes, ce qui est su est déjà corrompu par le corps en transe, la logorrhée, ou le délire. Tout semble mis en place pour que le travail prophétique soit particulièrement difficile à réaliser. Cassandre continue dans la modernité à jouer le rôle de ce personnage à qui on impose un rôle aliénant et qui fera tout pour s'en sortir. Chez Eudes Labrusse, Pépita-Cassandre est serveuse dans un restaurant minable, bien malgré elle. Ce sont les conditions sociales de son existence qui lui impose ce rôle. Dès qu'elle a l'opportunité avec Philippe Siward de sortir de sa condition, elle n'hésite pas une seconde à trahir les siens, car elle n'a pas d'autres choix.

---

[200] VIDAL-NAQUET, P., *op. cit.*, p. 91-114.
[201] CARPENTIER, Raymond « Échec de la communication », dans les *Hommes devant l'échec*, Paris, 1968 cité par NÉHER, André, *L'exil de la parole Du silence biblique au silence d'Auschwitz*, Paris, Seuil, 1970, p. 55.

Dans les textes antiques et modernes, Cassandre n'a pas de fonction sociale de prophète, parce qu'elle n'est pas crue, elle n'est pas sollicitée pour orienter les choix concernant la destinée de l'homme, mais elle conserve le pouvoir de communiquer avec des réalités extérieures. Dans les récits antiques, son rapport à la prophétie est tragique et marginal puisqu'elle n'est pas crue. Elle a un rôle purement littéraire de personnage anaphore et non social, à cause de son discrédit elle est une prophétesse inclassable. Toute la vérité de son énigme transite dans la force illocutoire que conserve néanmoins sa parole, et la portée de son personnage qui s'étend au-delà de son histoire puisqu'elle devient elle-même un signe à interpréter. Sa seule présence a une fonction de dire sans dire, elle s'offre au déchiffrement comme un personnage énigme. Cassandre prophète n'est pas dans un rapport à l'énigme, elle est l'énigme. Ainsi, dès que la notion de littérarité apparaît avec les tragiques, Cassandre se revêt d'une fonction narrative heuristique, elle ne participe à aucun événement mais les annonce et soulève les interrogations des lecteurs à son égard. Comme personnage ses actions sont limitées, elle parle, se tait, délire, et s'enfuit. Les autres personnages agissent sur elle, l'enferment, la violent, la capturent, la tuent. Dans la modernité, lorsqu'elle agit c'est aussi en réaction d'opposition à la volonté des autres. Elle reste principalement un procédé narratif[202] pour ses annonces, ou encore pour ses réflexions, elle est surtout un personnage idéologique. En tant que protagoniste elle est un personnage anaphore[203], déambulant comme une énigme à déchiffrer, fuyant toute tentative des autres à la définir.

Pierre Grimal se résout à donner une définition événementielle de Cassandre[204] puisqu'il organise son article mythologique autour des scènes clés de ses prophéties.

---

[202] CRAHAY, R., *op. cit.,* p. 210.
[203] HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Poétique du récit*, Seuil, coll. « Points/Essais », (1972), 1976, p. 123.
[204] GRIMAL, Pierre, *La mythologie grecque*, 9è édition, Paris, Presses universitaires de France, (1951) 1988.

Cette manière de la définir confirme sa subordination en tant que procédé narratif anticipatif dans le récit. Pour Grimal, Cassandre se définit à partir des moments historiques de la chute de Troie, où elle joue un rôle d'annonciatrice. Cette manière de la présenter à l'avantage de faire ressortir la spécificité narratologique des récits prédictifs. Même dans la narration, Cassandre sort du cadre, son type d'intervention prophétique appartient à un mode narratif plutôt rare que Gérard Genette a rencontré dans l'œuvre de Proust. Gérard Genette identifie ce procédé narratologique comme étant une prolepse temporelle ou autrement nommée anticipation. Plutôt rare dans les romans à suspens, ce procédé n'était pas étranger aux auteurs de l'antiquité comme le fait remarquer Genette à la suite de Todorov dans son traité de narratologie[205]. Or, les réécritures de Cassandre semblent conserver ce caractère anticipatif du récit, en introduisant uniquement un personnage visionnaire plutôt que de faire une narration anticipative. La fonction d'annonce dans le récit est somme toute courante, et offre l'avantage de donner une intériorité à ce personnage-énigme et donc une complexité non seulement du point de vue narratif, mais aussi du point de vue de l'énonciation, et de la consistance psychologique. Le choix d'introduire Cassandre comme personnage prophétique sera donc équivalent à vouloir introduire une intériorité, doublée d'une ambiguïté puisque son personnage est énigme. Le paradoxe de sa parole offre la possibilité de confronter les effets de vérité de sa parole auprès de différents univers : dieux, incrédules, famille, foule. La remise en cause de son savoir est une tradition qui appartient à l'Antiquité, mais le choix narratif d'introduire un personnage de prophète indique volontairement, de la part des écrivains modernes, la volonté de faire appel à un savoir qui s'appuie sur un nouvel ordre du réel (comme le monde dans la bouche de Pantagruel, ou l'univers de Tolkien), sur une toute nouvelle réalité, de toutes nouvelles croyances, de toutes nouvelles informations. Le fait qu'elle ne soit pas crue la rend plus

[205] GENETTE, G.*, op. cit.,* p. 105.

humaine et facilite l'identification du lecteur sensible à sa solitude et à son fardeau. Cette modification radicale dans la narration a pour effet de conserver les fonctions du personnage prophète, sans devoir le légitimer par une appartenance à un ordre religieux.

En outre, la capacité d'anticipation d'un personnage provoque un sentiment d'étrangeté. Prophétesse *aléthomantis*, elle dit la vérité mais non-écoutée sa parole est vaine dans l'immédiat, l'aspect performatif de sa parole est évacué au moment de son énonciation. Son côté efficace, relevé par Detienne, ne sera confirmé que plus tard. Cet écart de temps est suffisant pour générer un doute. Proust avait déjà souligné l'importance du temps lors d'une réflexion sur la notion de vérité, puisque selon lui, seul le temps décide de la vérité d'un énoncé. Pourtant Cassandre, dans sa contribution à la généalogie de la parole vraie, semble s'imposer dans la revendication de sa propre vérité, refusant le rôle de prophète accordé par Apollon. Cette suppression du rôle de prophète répond à deux besoins dans la littérature actuelle : d'abord le besoin d'une vérité plus personnelle et ensuite le besoin de douter de la vérité lorsqu'elle est *umheimlich*, trop inquiétante, non-familière, et étrangère au réel. La littérature, à travers son héritage de fiction, permet le développement de telle problématique, et assume entièrement ce genre de paradoxe. Le fait de choisir Cassandre pour l'intégrer a une fiction permet d'amplifier les sentiments d'étrangeté et d'inquiétude suscités par la prophétie, sans nous rendre le personnage complètement distant par sa religiosité. Il revient au sujet et à sa posture d'énonciation délicate d'assumer l'*ithos*[206], le visionnaire moderne devient entièrement responsable de sa parole et de la livraison de son message dont une grande part se joue désormais dans la poétique d'une parole qui voile et dévoile autre chose qu'un message divin. Par contre, nous remarquons que le

[206] *ANC. RHÉT.* Partie de la rhétorique qui traite de l'impression morale que doit produire l'orateur sur l'auditeur, par opposition à *pathos (http://atilf.atilf.fr) Trésor de la langue française informatisé.*

point de vue adopté par Cassandre n'est pas omniscient. Dans aucune des histoires où elle apparaît, elle n'a ce don. Son don est de voir ce que les autres ne voient pas, de savoir, mais la plupart du temps elle ignore ce qu'elle sait, qu'elle sait. Un savoir qui dispense des notions d'éthique bien définies sur le crime. Et une conception de la vérité, qui comme le souligne Detienne, inclut des notions de mémoire, de justice, de présent, de passé, et de futur[207], ce qui fait de cette parole vraie une représentation d'un ordre moral basé sur la recherche d'une forme de sagesse et de connaissance.

La présence de Cassandre personnage offre aux auteurs une incarnation du paradigme de la vérité qui se révolte contre les réalités toutes faites qui lui sont proposées. La prophétesse, par sa fonction littéraire, concentre en elle les réseaux de significations (vérité, savoir, intériorité, responsabilité) mais surtout cette capacité de médiation. C'est un « personnage signe » ayant un rôle narratif d'anticipation dans ses actes de paroles qui laisse de la place à l'interprétation. Par tradition même si le message est vrai ce n'est pas une parole intransigeante. Cassandre glace les autres, par son attitude digne, intimidante, effrayante, étrangère et révoltée ; les textes grecs l'ont créée ainsi. Elle possède un savoir absolu qui lui a été donné par la tradition littéraire. Par ailleurs, Cassandre prophétesse est un personnage énigmatique à cause de sa malédiction qui donne la cause de son discrédit, sans réellement l'expliquer. Son ordre de vérité s'inscrit sur le mode de l'ambiguïté. Partout où elle passe, sa spécificité est d'introduire, outre ses fonctions littéraires, le signe d'une ambivalence ; elle ne sait pas ce qu'elle sait mais elle sait qu'elle sait. Tout comme Dora, elle a vite conscience qu'elle sait quelque chose, même si elle n'a pas encore les mots pour le dire.

Ce qui caractérise à ce point Cassandre, c'est sans doute le vide de son être et le vide de ses énoncés qui loin de témoigner de la présence d'un sujet, montrent bien que tous les discours sauf le sien peuvent s'incarner en elle. Car le doute, bien qu'ayant le

[207] DETIENNE, M., *op. cit.,* p. 128.

pouvoir de générer du savoir, provoque en même temps une épuration du contenu, une sorte de table rase, qui dépouille le sujet de son être, la parole de son sens. Le sujet aliéné n'existe pas en dehors de son aliénation. Voyons à présent comment se présente ce vide de l'énoncé.

4. Vide de l'énoncé et doute dans l'énonciation

Le doute, dans la communication, empêche dans une certaine mesure l'interprétation du message. En d'autres mots, à la doxa[208], à l'opinion publique, répond un principe de rationalisation qui nous incite à discréditer le locuteur, plutôt qu'à rechercher la vérité de l'énoncé. Pourtant, les auteurs insistent sur l'aspect véridique de la parole de Cassandre et créent des mises en scènes qui contribuent à réhabiliter un intérêt pour une lecture plus active des textes littéraires.

Dans l'Antiquité, Cassandre joue cette vérité à déchiffrer, dans la parole. Puis, elle perd de ce rôle jusqu'au XIXème siècle, et la redécouverte d'Eschyle qui redonne vie à Cassandre. Meredith, un poète allemand, met en avant scène dans sa poésie sur Cassandre la recherche de la lumière, et l'attente d'une mort certaine. Puis, avec Herbert Eulenberg, un poète allemand, qui écrit une pièce de théâtre, *Cassandre* (1862) en cinq actes qui retrace les grands épisodes de la vie de la prophétesse, Cassandre se retrouve dans un rôle de mystique qui puise la force de s'éloigner de ses proches dans sa richesse intérieure vers l'immortalité de l'âme et vers une félicité. Peu à peu, elle se détache du monde pour enfin trouver la mort avec sérénité[209]. Son rapport à la vérité passe d'une recherche qui se matérialise dans le dialogue à un « je » narrativisé et monologué, une vérité qui se dirige désormais vers l'intérieur. Les deux grandes

[208] Opinion, rumeur publique
[209] RACINE, R., *op. cit*., p. 151 et p. 154.

tangentes restent au XXème siècle, la recherche de la vérité dans le dialogue théâtral (deuxième partie) et d'une vérité qui se dévoile dans un récit de soi (troisième partie). Mais toujours vérité d'énoncé qui se construit par la parole et l'élaboration d'une réflexion personnelle.

Cassandre a une existence métonymique persistante, ses différentes apparitions font revivre un personnage vrai et authentique en la vidant à chaque fois de son sens, pour le remplacer par un nouveau. Le concept de vérité selon Détienne fonctionne sur ce même principe. Détienne, confirme cette immuabilité du concept de vérité au fil du temps : « Parmi les notions que véhicule le sens commun, la vérité est sans doute de celles qui paraissent avoir toujours existé, n'avoir subi aucun changement, une de celles qui paraissent relativement simple »[210]. Pourtant, si la vérité dans sa définition commune demeure inchangée, elle ne se présente plus incorporée aux mêmes réseaux de signification, ni aux mêmes techniques pour la trouver, des consultations des oracles aux théories herméneutiques. Dans ce sens, la recherche de la vérité dans la parole de Cassandre se maintient et s'enrichit en traversant les siècles de tout un réseau de sens, au fil de ses apparitions : « La voix de la vérité, pourrais-je dire, sort par la voix de Cassandre »[211], nous dit André Green. Et il ne sera pas le seul à adjoindre au nom de Cassandre cette notion de vérité. Mais quelle vérité ? La vérité avec Cassandre est avant tout une vérité qui se retrouve dans son acte même de parler. C'est une question de parole et non pas de représentations. En effet, il n'existe pas, avec Cassandre, de vérité tel un substantif qu'il serait possible de décrire, mais il existe une vérité comme adjectif qui s'adjoint à la parole que les auteurs lui donnent. Il existe des poétiques de la vérité de Cassandre.

[210] DETIENNE, M., *op. cit.,* p. 51.
[211] GREEN, A., *op. cit.,* p. 65.

D'abord dans le sens poétique, c'est-à-dire d'un message passé avec tout l'art du langage, dans le souci des auteurs de « faire vrai », de créer un effet de vérité. Il y a donc un ensemble de procédés littéraires qui instaure cette notion de vrai dans les œuvres : du dialogue comme preuve, à la confirmation de la vérité de ses dires par un autre personnage. Erich Auerbach dans sa thèse sur la représentation de la réalité[212] soutient que seul l'effet de réel spécifique à chaque esthétisme d'auteur permet de recréer cette impression de vrai, dans le sens d'une correspondance entre ce qui est décrit et le monde réel, à la réalité ou à un jugement, à tout ce qui appartient au sens commun. Sa thèse est d'autant plus intéressante qu'il utilise, entre autres exemples, le bouclier d'Achille et le monde que renferme la bouche de Pantagruel - deux allégories complètement irréelles - d'où il nous fait ressortir l'impression de vrai, en décortiquant cette adéquation créée par chaque esthétisme entre les détails de la représentation et sa concordance au réel de ce monde. Pour lui, un mode de représentation littéraire renvoie obligatoirement à une structure de pensées et à des valeurs morales qui se transmettent grâce aux choix des figures de styles. Et donc, la notion même d'esthétisme renvoie à toute une élaboration cohérente, à un travail sur les mots et sur la langue, qui s'apparente à une traduction dans la langue du poète d'un système d'idées et d'idéaux. C'est ce que nous retrouvons à chaque apparition de Cassandre : un nouveau monde, un nouveau rapport au réel, une position d'énonciation spécifique à ce nouvel univers, qui à chaque fois rejoue la vérité de sa parole.

Il se dessine pourtant spécifiquement autour de Cassandre une problématique complexe autour de la parole vraie. Elle pousse par sa scène d'énonciation particulière (une prophétesse étrangère, qui dit des choses horribles, que personne ne veut croire, alors que nous savons tous sauf quelques incrédules que ses paroles sont vraies) à

[212] AUERBACH, Erich, *Mimésis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, traduit de l'allemand par Cornélius Heim, Paris, Gallimard, 1968, 559p.

réfléchir sur le langage et sur tous les aspects qui interviennent dans cette situation de communication. Le lecteur, inévitablement, se demande : Cassandre, est-elle réellement fiable ? Est-ce qu'elle parle la même langue ? De quoi parle-t-elle ? Son message, n'est-ce pas plutôt une énigme, quel en est son sens, ses sens ? Avons-nous bien entendu, écouté ? A qui s'adresse-t-elle ? Toutes ces questions légitimement posées par le lecteur se retrouvent dans presque toutes ses apparitions, l'auteur choisissant d'y répondre ou de laisser certaines ambiguïtés. Or, si nous osons dire, le contenu de ces questions et même la légitimité de ces questions sont sans aucune importance pour comprendre la parole vraie de Cassandre. Ce que nous remarquons, au delà du banal recensement des réponses possibles à ces questions dans les œuvres littéraires et des heures de labeur inutile, c'est que demeure la substantifique moelle de sa parole qui est sa fonction génératrice de savoir par le vide qu'elle laisse dans son énoncé. Sa capacité par le doute qu'elle soulève à obliger ceux qui la côtoient à se poser des questions et à tenter d'y répondre. Tout comme la parole de l'hystérique, la parole de Cassandre se revêt d'une fonction heuristique dans son énonciation.

Tentons de notre côté de délimiter notre approche de cette parole productrice de savoir par sa scène d'énonciation. Jakobson dans son *Essai de linguistique générale*[213] établit que le langage a six fonctions qui s'organisent autour de six facteurs qui déterminent l'acte de communication[214]. Il en résulte que le doute généré se greffe forcément sur une des composantes de la communication[215], ou dans un sabotage

[213] JAKOBSON, Roman, « Linguistique et poétique », *Essai de linguistique générale, 1. Les fondations du langage*, Paris, Éditions de Minuit, p. 209-248.
[214] « Le destinateur envoie un message au destinateur. Pour être opérant le message requiert d'abord un contexte auquel il renvoie (c'est ce qu'on appelle aussi, dans une terminologie quelque peu ambiguë, le "référent"), contexte saisissable par le destinataire, et qui est, soit verbal, soit susceptible d'être verbalisé ; ensuite, le message requiert un code commun, en tout ou au moins en partie, au destinateur et au destinataire (ou, en d'autres termes à l'encodeur et au décodeur du message) ; enfin, le message requiert un contact, un canal physique et une connexion psychologique entre le destinateur et le destinataire, contact qui leur permet d'établir et de maintenir la communication. » dans JAKOBSON, *op. cit.,* p. 213-214.
[215] JAKOBSON, R., *op. cit.,* p. 213-214.

volontaire de l'acte de communication qui perdant sa raison d'être soulève invariablement un malaise face à la parole. C'est ainsi, que par des monologues, dialogues de sourd, déplacement de sens, multiplication des référentielles que Giraudoux et Wolf, de même que plusieurs de nos auteurs, procèdent pour introduire une réflexion métalinguistique. La parole de Cassandre se reconnaît comme étant volontairement conservée ambiguë par les auteurs qui jouent sur un ou plusieurs des aspects de la communication. Du côté de l'énonciateur, Cassandre se revêt d'une multitude de voix sous-entendues dans son énonciation : les auteurs, la tradition mythologique et littéraire, le dieu et sa propre voix. En plus de ses actes de parole : parfois elle parle, mais parfois elle se tait. En énonciateur muet, par exemple face à Clytemnestre, elle rompt avec les codes de communication usuels par son refus de communiquer verbalement. Du côté du destinataire, ses adresses sont souvent doubles ou parfois sans adresse réelle, parlant comme la Cassandre de Christa Wolf avec elle-même, à des incrédules, ou à un absent et donc une parole qui reste sans réponse. Son énoncé contient inévitablement des signes à déchiffrer et une relation au temps paradoxale. Ses prédictions font référence à un temps présent de l'énonciation et futur pour la réalisation. Ses affirmations peuvent se changer en questions, ce qui touche alors le type de phrase, puisque comme le mentionne Jakobson, toute déclaration peut se transformer en question (sauf les énoncés à l'impératif), tous les autres modes verbaux peuvent subir « l'épreuve de la vérité » et « provoquer la question "est-ce vrai ou n'est-ce pas vrai ?" »[216]. Les phrases déclaratives soulèvent obligatoirement cette épreuve de vérité. En utilisant Cassandre et sa scène d'énonciation spécifique, les auteurs veulent provoquer un type de lecture où le lecteur se voit contraint de réfléchir et d'analyser le contenu de cette parole en se demandant : est-ce vrai ce qu'elle dit ? Questionnement que le lecteur prolonge plus ou moins consciemment à plusieurs

[216] *Ibid.,* p. 216.

parties de son discours et en particulier aux sous-entendus, au contenu implicite et aux références historiques et culturelles hors du texte. Son personnage est une énigme qui doit être interprétée dans le fonctionnement même de sa parole. Son énonciation s'adjoint aux théories herméneutiques qui exigent, pour atteindre sa vérité, une opération de déchiffrement. Dans un scénario ou dans l'autre, sa parole conserve ces caractéristiques d'être vraie, et pose une demande de déchiffrement.

De tous nos auteurs, c'est sans aucun doute Giraudoux qui a compris l'importance de remettre en question la confiance aveugle des hommes dans la parole en usant de l'absurdité de situation de communication avec Cassandre. Alors que comme nous l'avons abordé précédemment, le logos peut aussi être un moyen de tromper, et que les auteurs eux-mêmes ne nous disent pas toujours la vérité. À cet effet, la réflexion de Giraudoux sur la langue ne se lasse pas de nous surprendre, tant son intention de semer la zizanie et de saboter notre compréhension relève d'un grand art poétique. Dans la *Guerre de Troie n'aura pas lieu*, pièce de théâtre écrite en 1935, Giraudoux a choisi Cassandre comme personnage qui questionne l'utilisation de la langue, et il a aussi choisi de la faire intervenir dès la première scène, dès les premières répliques pour bien marquer la nouvelle et étrange relation que le spectateur du XXème siècle entretient avec la langue.

Andromaque
« La guerre de Troie n'aura pas lieu, Cassandre ! »

Cassandre
« Je tiens un pari, Andromaque. » […]

Andromaque
« Cela ne te fatigue pas de ne voir et de ne prévoir que l'effroyable ? »

Cassandre

« Je ne vois rien, Andromaque. Je ne prévois rien. Je tiens seulement compte de deux bêtises, celle des hommes et celle des éléments. » […]

Andromaque
« Je ne comprends pas les abstractions. »

Cassandre
« A ton aise. Ayons recours aux métaphores. Figure-toi un tigre. Tu la comprends, celle-là ? C'est la métaphore pour jeunes filles. Un tigre qui dort. »

Andromaque
« Laisse-le dormir. »

Cassandre
« Je ne demande pas mieux. Mais ce sont les affirmations qui l'arrachent à son sommeil. Depuis quelques temps Troie en est pleine. »

Andromaque
« Pleine de quoi ? »

Cassandre
« De ces phrases qui affirment que le monde et la direction du monde appartiennent aux hommes en général, et aux Troyens ou Troyennes en particulier… »

Andromaque
« Je ne te comprends pas. »[217]

Dès l'ouverture, la prophétesse annonce la guerre, elle s'interdit d'être naïve et tente d'imposer sa dure lucidité à Andromaque. Elle présente clairement l'origine de son savoir ; elle ne voit rien, ne prédit rien, sa science relève d'une interprétation juste des éléments déjà en place. Nécessité de décoder puisque cette obscure langue giralducienne n'a rien de bien évident. Dans sa pièce, Giraudoux a une conception irréligieuse du destin, il utilise les dieux, le destin, la fatalité ou les éléments comme des synonymes[218] car ce n'est pas de leur côté qu'il faut chercher la vérité, mais du côté des hommes, pour rendre aux humains leur responsabilité dans l'histoire. C'est à Cassandre qu'il revient de le dire, le destin est l'affaire des hommes, bien qu'ils soient

[217] GIRAUDOUX, Jean, « La guerre de Troie n'aura pas lieu », *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1982, p. 483-484.
[218] FROIS, Étienne, « Étude et notes », dans *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, Paris, Livre de poche, 1935, p. 235.

complètement dépassés par leur nouvelle responsabilité, « le monde et la direction du monde appartiennent aux hommes »[219]. Giraudoux redonne aux hommes la charge de trouver des solutions, et aux mots le pouvoir de changer des choses. Mais pas par n'importe quelle parole, car la parole est subversive, ambiguë et énigmatique en même temps qu'elle est meurtrière. Cassandre fait preuve d'une ironie déroutante lorsqu'elle dit : « il s'agit bien d'eux ! ». En entendant le contraire, selon l'usage de l'ironie, il instaure une trace diffuse de culpabilité autour du couple Hélène-Pâris, une culpabilité qu'il étend à tous dans le sens où la direction du monde appartient à tous. On voit bien que Giraudoux, qui maîtrise parfaitement la langue, se joue du spectateur et l'oblige à trouver un coupable, un responsable de cette guerre, alors que par ses métaphores énigmatiques et ses jeux d'ironie, il diffuse un peu de cette culpabilité à tous les personnages. Les spectateurs inquisiteurs cherchent en vain à attribuer à un seul, une responsabilité qui revient à tous les hommes en général. Les spectateurs cherchent à comprendre cette nouvelle langue qui ne communique plus, mais qui est conforme à la réalité du contexte historique[220]. Giraudoux a su insuffler autour de la parole un doute générateur de réflexions sur le thème du destin et de la responsabilité des hommes.

Face à cette parole confuse et surchargée de sens, Andromaque joue l'incrédule aveugle qui ne comprend plus rien, qui se retranche dans un rôle domestique pour ne pas se confronter au politique, alors que Cassandre s'évertue à lui expliquer que la langue a le pouvoir de faire et de défaire des mondes, des cités, des civilisations. La fin de la pièce confirme ce pouvoir des mots : Démokos tué par Hector provoque la guerre en accusant Oiax un grec de l'avoir tué. Sa parole fausse, tenue pour vraie, provoque le début du conflit. Giraudoux sait bien que les mots qui affirment sont dangereux et lourds de conséquences, alors que d'autres sont hypocrites comme le discours aux morts, et

[219] GIRAUDOUX, J., *op. cit.,* p. 484.
[220] Doit-on évoquer le caractère prophétique de cette pièce, écrite en 1935 et considéré Giraudoux comme un prophète de malheur, une Cassandre.

que certains mots ne sont là que pour meubler le temps avant le dénouement tragique comme la conversation entre Hector et Ulysse. En mettant en scène, une pièce où le langage a plusieurs pouvoirs, Giraudoux invite le spectateur à se questionner sur l'utilisation de la langue et de remettre en question notre utilisation des mots. Pense-t-il aux politiciens, aux gouvernements, aux dirigeants de toutes sortes ? Sûrement. Quoiqu'il en soit sa littérature dénonce les fausses paroles et invite le lecteur à ne plus prendre toutes les paroles comme paroles d'évangiles. La parole n'a plus la fonction de révélation. Elle se voile volontairement dans le travail d'écriture pour montrer autre chose. La poétique disperse la vérité dans la parole pour provoquer une lecture polysémique.

C'est ainsi qu'apparaissent pour les linguistiques certaines complications : le langage voile et dévoile, ce que Jakobson nommera la fonction poétique du message. « La suprématie de la fonction poétique sur la fonction référentielle n'oblitère pas la référence (la dénotation) mais la rend ambiguë »[221]. En littérature, Jakobson remarque rapidement dans son analyse du langage que lorsque la fonction poétique prédomine en importance sur les autres fonctions comme en poésie ou dans tout autre ouvrage dit de littérature, la fonction de référence relie le message à un contexte alambiqué. Le message devient hypertextuel dans le sens où il renvoie à son propre texte, mais aussi à une autre vérité-réalité suggérée par le travail des figures de style et par l'esthétisme mis en place pour véhiculer cette polysémie. « L'ambiguïté est une propriété intrinsèque, inaliénable, de tout message centré sur lui-même, bref c'est un corolaire obligé de la poésie »[222]. Il décrit ainsi ce travail de voile et de dévoilement par le travail sur le style : « Dit en termes plus techniques : tout élément de la séquence est une comparaison. En poésie, où la similarité est projetée sur la contiguïté, toute métonymie est légèrement

[221] JAKOBSON, R., *op. cit*., p. 238.
[222] *Ibid.,* p. 238.

métaphorique, toute métaphore a une teinte métonymique »[223]. En littérature plus que dans aucun autre domaine qui l'ont étudiée (histoire, mythologie, psychologie), la figure de Cassandre se déploie et prend tout son enrichissement à travers le travail poétique des auteurs qui en ont fait le signe de leur vérité en réinvestissant son signifiant mythologique. Par effet d'accoutumance, chaque groupe crée ses lois intérieures que chaque individu intègre, ce qui est vrai aussi du point de vue de la culture puisque la répétition d'une croyance ou d'un rite finit par lui donner valeur de vérité. Pour Jakobson, la prédominance en poésie de la fonction poétique permet justement la répétition du message :

> « À un message à double sens [et à un message à multiple sens] correspondent un destinateur dédoublé, un destinataire dédoublée, et, de plus, une référence dédoublée, - ce que soulignent nettement, chez de nombreux peuples, les préambules des contes de fées : ainsi, par exemple, l'exorde habituel des conteurs majorquins : "Aixo era y no era" (Cela était et n'était pas). Par application du principe d'équivalence à la séquence, un principe de répétition est acquis qui rend possible non seulement la réitération des séquences constitutives du message poétique, mais aussi bien celle du message lui-même dans sa totalité. Cette possibilité de réitération, immédiate ou différée, cette réification du message poétique et de ses éléments constitutifs, cette conversion du message en une chose qui dure, tout cela en fait représente une propriété intrinsèque et efficiente de la poésie. »[224].

Les réécritures de Cassandre et spécialement les emprunts ou utilisation de ses paroles prophétiques illustrent bien selon ce principe de réitération décrit par Jakobson l'intention des auteurs d'ancrer leurs œuvres dans l'Histoire avec une histoire spécifique. Particulièrement, dans le choix d'une figure centrée sur la parole prophétique, le message et la fonction poétique prédominent sur les autres et se transposent d'un contexte à un autre (antiquité-modernité) d'une histoire à une autre, d'une langue à une autre, sans que la nature, ni la teneur de son message ne changent. Son message, son avertissement face à un danger, et la demande d'en prendre conscience avant la fin,

[223] *Ibid.,* p. 239.
[224] *Ibid.,* p. 238.

demeurent. En se vidant provisoirement de certaines de ses références, l'énoncé grâce au principe poétique de répétition différé dans le temps propose une multitude de nouveaux sens pour la parole de Cassandre, son histoire s'enrichit à chaque fois de nouveaux thèmes.

Nous avons vu dans cette section de notre travail que Cassandre se présente aux auteurs comme un signifiant qui se laisse réinvestir. Nous avons vu qu'elle avait des qualités propres, quant à sa parole : une parole porteuse de doute et d'une demande d'écoute et de déchiffrement. D'autre part, la figure littéraire, dans son voyage à travers les siècles, se revêt de problématiques quant à l'intériorité de l'énonciateur qui reste en perpétuel accord avec l'esprit de son temps. Ce qui demeure au cœur de ce sujet c'est la volonté qu'elle a de rechercher la vérité et de se délivrer de son assujettissement pour trouver une parole qui lui soit propre peu en importe le prix.

Dans ce chapitre, nous avons vu que Cassandre porte en elle tout un réseau de concepts, organisant leur signifiance autour de l'ambiguïté et de la vérité. Cette absence de forme particulière de la prophétesse est causée par une remise en cause constante de la légitimité de la parole oraculaire, de la perte du sacré, de l'introduction de la notion de doute dans l'énonciation, par son rôle de dire l'invisible, ses tentatives de s'opposer à des rôles aliénants, et par une poétique qui multiplie les possibilités d'interprétation et de création de sens. Tous ces facteurs expliquent la difficulté à définir la parole de Cassandre en dehors de ses effets. Effets qui sont principalement de déstabiliser ses interlocuteurs en lui présentant une figure indéfinissable provoquant un malaise face à cette inquiétante étrangeté. Dans la prochaine partie de ce travail, nous allons voir que Cassandre a une fonction littéraire de signe et qu'elle représente et incarne un rôle similaire au concept de vérité. Sa capacité à laisser une béance qui demande à être

comblée par le manque de l’autre, en fait un personnage idéologiquement maniable et variable.

III. Figure littéraire de la vérité

Dans la modernité, Cassandre se présente dans une double position d'étrangère et de familière. Elle est parfois cette barbare, et parfois une sœur, amie ou concubine. Oscillant entre ces deux positions, sa parole se présente à chaque fois modulée par son rapport aux autres. Mais avant d'examiner la parole de Cassandre dans ce rapport à l'autre, nous allons voir dans ce troisième chapitre que sa parole est inquiétante pour ceux qui l'écoutent. En effet, en dehors des considérations sur la véracité de ses dires qui contribuent à ce sentiment d'étrangeté, sa parole se révèle troublante parce qu'elle parle de l'invisible, parce qu'elle change continuellement de forme, par l'absence d'une identité stable chez l'énonciateur, et parce que sa parole dans une perspective plus globale transmet un malaise symptomatique d'une demande à l'autre impossible. Le personnage conserve son statut d'énigme et une part de folie, qui dans la modernité n'empêche absolument pas de prendre son message au sérieux.

Chez la Cassandre antique, l'intériorité, la sphère intime et la question du sujet sont effleurées surtout dans l'intention de provoquer des effets tragiques. La prophétesse a un rôle social par son implication dans les événements politiques. Dans la modernité, nous verrons que la prophétesse concilie mieux ces deux sphères, publique et privée. De même que l'intériorité, et la quête de soi deviendront des thèmes de la littérature sur Cassandre du XXème siècle. Toutefois, le monde profane de notre siècle et son « Cosmos totalement désacralisé »[225], enlève à la prophétie son ordre religieux et sa doctrine polythéiste, pour céder la place à toute une variété de manifestations spirituelles et croyances de toutes sortes. Dans un jeu de voilement-dévoilement la prophétie permet de laisser apparaître un nouvel ordre des choses, que

[225] ELIADE, Mircea, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, coll. « folio/essais », 1965, p. 16.

cet ordre soit métaphysique, social, spirituel ou éthique. Cassandre est la messagère de l'invisible.

Dans son passage à la modernité, le personnage littéraire de Cassandre perd son rôle d'intermédiaire entre les hommes et les dieux, pour devenir l'émissaire d'une invisible réalité. Elle n'est plus prophète. Elle est désignée par une instance supérieure inconnue (dieu ou l'auteur) pour posséder le don, ou bien sa clairvoyance est expliquée par une sorte de sixième sens qui lui procure sa renommée. Sa folie est désormais acceptée comme une conséquence de ce qu'elle vit et garantit l'authenticité de sa parole[226]. Lorsqu'on emprunte son nom pour signer des textes, c'est pour en garantir l'aspect véridique et imminent. Elle continue à transmettre cette impérative nécessité de rechercher la vérité. Vérité dans la parole, mais aussi particulièrement au XXème siècle une vérité intériorisée, accessible par la croyance et la réflexion. Son personnage transmet un devoir de mémoire face à l'histoire, mais aussi un désir d'entreprendre une quête vers une sagesse éthique. Elle transmet une conception de l'homme idéal responsable et conscient de son rôle dans sa collectivité. Cassandre se rallie à sa cause. Sa parole prophétique est désormais une parole sage et vraie sur l'avenir, ce qui modifie son rapport à l'autre : malgré son don, elle demeure égale aux autres, elle a les mêmes droits et devoirs et reste soumise aux mêmes lois. Lorsqu'elle parle vrai, ce sont les auteurs qui prennent en charge l'effet de vérité et la légitimité de sa parole.

1. Messagère de l'invisible

Le don de voir l'avenir de Cassandre demeure au fil des siècles un de ses traits les plus intéressants et variables puisque les auteurs modifient à leur gré cette posture

[226] À la manière d'Ophélie de Shakespeare, la folie de Cassandre se revêt d'une fonction connotative, elle exprime plus que le simple comportement. La folie suggère alors une vérité cachée.

d'énonciation en fonction des rôles dans lesquels ils veulent la voir évoluer. En remontant dans l'Antiquité, et pour faire un bref historique du don de prophétie de Cassandre, nous devons, de prime abord, noter qu'il n'était pas inaccoutumé dans un contexte mythologique de posséder un tel don. La lecture de signes par les devins et la prédiction de l'avenir faisaient partie des us et coutumes. Les citoyens allaient consulter les oracles et demandaient si les augures étaient bons ou mauvais pour la plupart des grands événements. La prophétie intégrée dans un système religieux monothéiste exprime la volonté et le savoir des dieux. Ce qui l'était moins, du point de vue qui nous intéresse, c'est de posséder un tel savoir sans être crue, sans la légitimité qui lui revient. C'est sur la base de ce prédicat énonciatif que se construit la parole prophétique de Cassandre, une parole vraie et non écoutée qui sera au centre de notre recherche. Loin d'en faire un personnage inconstant, ce discrédit sert d'ancrage dramatique à bien des scènes littéraires qui n'auraient pu se jouer autrement. C'est aussi ce discrédit qui met la lumière sur l'importance de son savoir, par effet d'opposition. C'est-à-dire qu'il semble normal qu'un message divin ne se laisse pas comprendre si aisément, et que le manque d'évidence, de clarté immédiate prouvent que c'est bien le message profond et vrai d'une entité complexe, voire une énigme divine. Pour André Green, « cette paralysie de l'interprétation est importante dans la pensée grecque. Quand on touche à une vérité importante, quelque chose de l'ordre d'une méconnaissance s'installe »[227]. La parole prophétique de Cassandre suit cette même logique. Mircea Eliade explique bien ce procédé en parlant de la dimension sacrée : « Le sacré se manifeste toujours comme une réalité d'un tout autre ordre que les réalités "naturelles". […] Le langage en est réduit à suggérer tout ce qui dépasse l'expérience naturelle de l'homme par des termes empruntés à celle-ci »[228]. C'est ainsi que la prophétie utilisée dans un récit introduit un

[227] GREEN, A., *op. cit.,* p. 77.
[228] ELIADE, Mircea, *Le sacré et le profane*, *op. cit*., p. 16.

nouveau rapport au savoir qui est de l'ordre d'une vérité divine et incontestable. Un rapport au savoir qui parce que « trop » vrai fait sans cesse effraction au cœur de la scène de communication. Ce n'est pas qu'elle ne soit pas comprise ; on l'entend, mais on ne la croit pas, comme le souligne André Green[229]. Sa parole savante et vraie lui donne une responsabilité et accentue la teneur tragique de son destin, et du récit.

Le rôle du prophète est de traduire aux mortels une réalité autre. Se fondant sur la nouvelle de Garcia Marquez, Marie-Hélène Huet montre comment le jeune garçon parvient au bout de maints efforts à montrer une partie de ce qui est invisible aux autres habitants, grâce à un nouveau langage :

> « Ce langage dont l'origine reste toujours au-delà de l'horizon, en d'autres lieux et en d'autres instances, rappelle dans sa formulation dramatique un genre qui a fleuri avec succès en marge de la littérature occidentale : la prophétie. […] À mi-chemin entre le sacré et l'astrologie, cette prophétie n'est pas d'inspiration divine, elle ne commence pas dans un dialogue avec Dieu mais dans la solitude d'une contemplation qui est déjà un effort de traduction »[230].

De plus en plus, la parole prophétique se détache de son lieu divin pour basculer vers un sacré athéiste pour raconter des catastrophes, des faits surnaturels. « Le prophète, c'est donc celui par lequel la trace se fait logos, celui qui s'offre à rendre perceptible l'invisible, celui qui rend présente la vision, celui qui lègue enfin un texte palpable à méditer »[231]. Du point de vue littéraire, l'écriture prophétique, selon le terme de Huet, n'ouvre pas nécessairement de voie sur l'avenir, mais sur l'obligation d'une relecture. En effet, la compréhension du message dépend de l'avènement qu'il prophétise. Acte qui sera alors simultanément accomplissement et vérification, dans une lecture rétrospective. Ainsi la prophétie exige un type de lecture qui ne se finit jamais, dans un éternel aller-retour entre « le texte silencieux, inaccessible, intraduisible, tracé par la

---

[229] GREEN, A., *op. cit*., p. 70.
[230] HUET, Marie-Hélène, « La voix prophétique », dans *Littérature, Poétique du leurre*, revue trimestrielle, no 31, octobre 1978, p. 94.
[231] *Ibid.,* p. 95.

traversé du vaisseau fantôme […] et le texte final, visible, compact, resserré, et toujours énigme »[232], elle exige de la part de son lecteur de se déplacer dans le temps. Marie Goudot, définissant Cassandre comme la plus hypertextuelle des prophétesses[233], considère que le trait essentiel de Cassandre est sans conteste sa capacité de voir l'avenir qui lui procure un savoir sur le passé, le présent et le futur[234]. Une vision de ce qui est invisible pour les autres.

Cassandre est la prophétesse des préfixes négatifs *in ir il im* d'origines latines qui signifient *privé de* ou *dans*, de l'inclusion à l'exclusion, mouvement qui caractérise exactement le travail dans le tissu narratif de sa présence comme signe. Innommable, indicible, irreprésentable : sa fonction est de présenter tous ces mots énigmatiques antagonistes d'une réalité abstraite.

Son acte de parole contient une part de non-dit, dans toutes ses apparitions littéraires, qu'il est possible de définir par le biais des principes de sémantique linguistique établis par Ducrot pour définir la présence de l'implicite dans l'énonciation. En effet, selon les prédicats sur l'implicite par lesquels tout acte de parole vise à informer[235], a dans l'implicite de son énoncé des « motifs qui ont pu le susciter »[236], a une « utilité à le faire »[237], des « intentions »[238], des « causes »[239], des « effets »[240], et contient par ailleurs, de l'implicite fondé sur l'énonciation c'est-à-dire dans le fait même de l'énoncé pose des présuppositions implicites même : « certains actes de parole […]

---

[232] *Ibid.,* p. 98.
[233] GOUDOT, Marie, « Le motif dans le tapis pourpre », *Cassandre*, Paris, Éditions Autrement, coll. « Figures mythiques », 1999, p. 22.
[234] *Ibid.,* p. 19.
[235] DUCROT, Oswald, « Implicite et présupposition », *Dire et ne pas dire*, Paris, Éditions Hermann, 1991, p. 2.
[236] *Ibid.,* p. 10.
[237] *Ibid.,* p. 10.
[238] *Ibid.,* p. 8.
[239] *Ibid.,* p. 8.
[240] *Ibid.,* p. 8.

peuvent s'interpréter comme visant à faire admettre leur propre possibilité »[241]. Nous avons pu dans cette mesure définir l'implicite de l'acte de parole de Cassandre selon quatre axes : le contenu lui-même dont nous avons déjà traité plus haut, ce qui est contenu dans son énoncé et dans son énonciation, la relation à l'autre, et les interdits et la réglementation linguistiques de sa parole. Les prophéties de Cassandre visent à informer les autres personnages et le lecteur/spectateur de son histoire, de l'Histoire, et des histoires à venir. Les motifs de son acte de parole sont reliés à ses besoins de locuteur : de dire, de se libérer, de montrer son savoir, d'authentifier ses dires par le fait même qu'elle les dise (qui sous entend la sincérité implicite à tout acte d'affirmation), de dévoiler la vérité, de répondre à son devoir de mémoire et de transmission. L'utilité et l'objectif de cet acte de parole sont de communiquer, d'affirmer[242], de transmettre de l'information et d'assurer la pérennité de la mémoire en racontant à la fois le passé et le futur. Les intentions de cet acte de parole sont de révéler l'avenir, de poser une demande de communication à l'autre. Les causes qui expliquent cet acte de parole sont qu'elle est responsable de ses prophéties, de son savoir, de les recevoir, de les dire. Les effets sont qu' elle doit faire face aux hommes, à cet invisible, au discrédit, à la haine, à l'envie de savoir des autres, à la peur, à la folie, au doute et à la négation. Implicitement les faits suivants sont contenus dans son acte de parole : elle se présente comme une énigme, elle pose une demande à l'autre de la définir (qui est cette femme qui parle ainsi) et une demande d'expliquer l'origine de son don, mais elle pose aussi l'affirmation d'un autre ordre des choses, d'une autre réalité inconnue et ignorée des autres.

---

[241] *Ibid.,* p. 8.

[242] « L'affirmation prend alors pour valeur implicite d'authentifier, non seulement la croyance, mais, par l'intermédiaire de celle-ci le contenu affirmé, d'authentifier en quelque sorte le dit par le dire » dans *Ibid.*, p. 21.

D'autre part, son acte de parole pose une relation intersubjective[243], demande à l'autre de combler les lacunes[244] de sa parole puisque la présence de l'implicite présuppose qu'il faut le rechercher, et entreprendre une démarche discursive puisque les significations inexprimées sont à la charge de l'auditeur[245].

Enfin, l'acte de parole prophétique, comme toutes les catégories d'actes de parole selon Ducrot, est régi par une réglementation qui donne en quelque sorte les lois de son énonciation[246] (sincérité dans l'affirmation[247], rapport hiérarchique, aspect performatif, trans-temporalité). L'acte de prophétiser exige un rapport dogmatique entre celui dont le destin est prédit et celui qui le prédit. Cet acte de parole implique, par ailleurs, par anticipation, une peur de déplaire, de se faire railler et traiter de menteur. Ce rapport hiérarchique demeure cependant instable et source de conflit puisque les prophètes ont la réputation de n'énoncer que des malheurs, ce qui leur attire la haine de leur entourage. De plus, l'énonciation prophétique est performative. Ce qui est dit se réalise. Cette notion moins évidente aujourd'hui à cause de la pluralité et de la polyphonie des discours était en Grèce archaïque associée à la parole des dieux et particulièrement à Zeus. Dans la mesure où le roi des dieux a connaissance du passé, du présent et du futur, que le destin est écrit et ne change pas, le contenu de sa parole coïncide avec ce qui se réalise. La parole prophétique est, conséquemment, un énoncé dont la valeur est performative puisque nous établissons une équivalence entre ce qui est dit et ce qui est fait. Par ailleurs, c'est le seul type d'énonciation qui ancre son contenu dans trois temporalités du récit : le passé de son mythe, le présent de son énonciation, le futur de la réalisation.

---

[243] *Ibid.,* p. 2-3.
[244] *Ibid.,* p. 8.
[245] *Ibid.,* p. 12.
[246] *Ibid.,* p. 9.
[247] « Une loi de discours imposant la sincérité, et d'affirmer seulement ce que l'on croit vrai » dans *Ibid.,* p. 20.

2. La forme d'une idéologie

Le mot forme de ce titre évoque à dessein plusieurs sens qui annoncent les directions que prend notre réflexion. Cassandre comme figure de la vérité subit une déconstruction de son histoire d'origine, pour ensuite être remodelée. Ces opérations de défiguration et de reconfiguration donnent à notre figure de nouvelles identités et de nouvelles significations idéologiques. De plus, le mot forme peut s'entendre avec Cassandre comme un principe de composition, élaboration de son intériorité avec Eschyle, mais aussi formation dans le sens d'un apprentissage. Dans plusieurs de ses apparitions, la prophétesse joue, en effet, un rôle d'apprentie face à la vérité qu'elle détient et découvre en elle-même. Le sujet moderne ne se conçoit d'ailleurs plus sans un rapport à lui-même qu'il entretient sous forme d'autocontrôle[248]. Réelle formation de soi, le sujet moderne tente de résoudre l'énigme de sa condition et le sens de son existence, à laquelle il donne un sens éthique, politique ou religieux.

Le livre de Bernard Weber, *Le miroir de Cassandre*, publié en octobre 2009[249], offre une expérience unique du futur. Construit sous le modèle du *Bildungsroman* aussi

[248] Pour ce principe de l'élaboration du moi et du rétrocontrôle en vue de modifier ses comportements en fonction des objectifs que l'individu se fixe voir :
« À partir du XVIe siècle se développe ainsi un ensemble de savoirs et de pratiques qui vont pendant plus de deux siècles substituer de proche en proche aux forces obscures et aux marques gravées du destin, au silence de la présence divine, aux impulsions subites et inarticulées du corps, aux liens dictées par l'origine et aux échanges voulus par la tradition, une rationalité nouvelle qui privilégie *l'expression de l'homme par le langage*. Faisant appel aux sciences et aux arts, tout à la fois politique et éthique, cette configuration suppose l'instauration de liens sociaux renforcés et voit l'émergence d'une nouvelle individualité psychologique. »
COURTINE, Jean-Jacques, HAROCHE, Claudine, *Histoire du visage, Exprimer et taire ses émotions (XVIe-début XIXe siècle)*, Paris, Payot, 1988, p. 31 et « L'art du XXe siècle s'est davantage intériorisé, il a eu tendance à explorer et même à célébrer la subjectivité ; il a exploré de nouvelles zones de sentiment, pénétré le monologue intérieur, engendré des mouvements artistiques qu'on désigne à juste titre du nom d'"expressionnisme". Mais en même temps, à son apogée, il a souvent impliqué un décentrement du sujet : art résolument conçu autrement que comme expression de soi, art qui a déplacé son centre d'intérêt vers le langage, vers la transmutation poétique elle-même, ou même qui a dissous le moi tel qu'on le conçoit normalement, au profit d'une nouvelle constellation. » TAYLOR, C., *op. cit.,* p. 569.
[249] WEBER, Bernard, *Le miroir de Cassandre*, Paris, Albin Michel, 2009, 632p.

appelé roman d'apprentissage[250], ce livre présente le parcours de Cassandre que ses aventures conduisent sur le chemin d'une prise de conscience et de l'élaboration d'une réflexion personnelle. *Le miroir de Cassandre* veut donner l'occasion aux lecteurs de penser le futur en compagnie de Cassandre. Telle est la vérité de Bernard Weber : les livres sont des moyens de se connaître et de réfléchir sur notre avenir : « Et vous, que feriez-vous si vous pouviez voir le futur et que personne ne vous croie ? ». Cette question s'adresse à son lectorat, mais aussi dans un ensemble plus vaste à tous les agents du monde de l'édition et de la librairie qui ont son livre entre les mains. Auteur à succès, Bernard Weber connaît déjà la notoriété depuis la publication de sa trilogie *Les fourmis*. Ses œuvres sont attendues en librairie et connaissent un franc succès. D'un nouveau genre, les récits de Bernard Weber sont un savant alliage entre roman scientifique et fantastique, entre spiritualité et rationalité. Dans *Le miroir de Cassandre*, Cassandre est une jeune autiste de dix-sept ans qui a le don de voir le futur mais qui semble aussi porter comme un lourd fardeau la malédiction de ne pas être crue. Fuyant l'hostilité de ses camarades de pension, elle se réfugie dans un dépotoir ou les Rédemptionais (habitants de ce lieu et exclus de la société) vont peu à peu se laisser apprivoiser par elle. Déterminée à retrouver le sens de son passé, pour comprendre le sens de son don et de sa mission, Cassandre vit plusieurs aventures qui lui permettront de devenir une femme, mais aussi quelqu'un de conscient de ce qui se passe dans le monde. Avec Weber, le personnage de Cassandre devient l'objet d'une expérimentation sociale et scientifique. Son pouvoir sur les autres se mesure à sa capacité de convaincre une armée de cinq révolutionnaires d'empêcher des attaques terroristes qu'elle prévoit. Sa parole lui permet de se légitimer comme *leader* du groupe. Son savoir et sa science sont mis au profit d'une entraide, même si ces « bourgeois parisiens » ne méritent pas d'être sauvés. Dans son rôle de mendiante, Cassandre découvre vite que

[250] *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister* (Goethe, 1795-1796).

« tous ces bourges sont aussi mes ennemis »[251]. L'obstination de cette classe sociale à ignorer la misère en fait des adversaires de Cassandre. Dans cette partie, nous allons voir comment autour de l'énoncé performatif, Weber a recréé dans *Le miroir de Cassandre* des conditions particulières d'émergence d'une nouvelle représentation de la vérité par une manipulation de la parole.

Dans son étude de *Ce que parler veut dire*, Bourdieu nous rappelle l'importance de la parole comme moyen de s'approprier un pouvoir symbolique sur un groupe constitué. En déterminant les conditions sociales de production et d'utilisation de la langue, en dehors de son espace strictement linguistique, il a mis en évidence l'implication entre les prises de parole et la légitimité du pouvoir des autorités institutionnalisées[252]. Cassandre, par l'omniprésence de son discours dans toutes les sphères des sciences sociales[253], se rappelle à nous comme un agent de cette parole. Tout acte de langage s'inscrit dans un rapport de force avec les conventions (habitus et capacités linguistiques) et les structures du marché. L'individu s'offre tel un produit du langage, en fonction de sa capacité de parler, du savoir qu'il détient sur ce qu'il doit dire, et sa maîtrise du comment le dire. Prendre la parole est un geste social qui place l'individu par rapport à son groupe d'appartenance. Avec Weber, Cassandre, pour devenir une femme, doit réussir à prendre sa place au sein de la collectivité. Ses gestes et ses paroles vont dans ce sens. La parole se constitue comme une arme de persuasion. Elle dit elle-même, entrecoupant d'un soliloque son dialogue avec trois clochards qui tentent de la violer : « Le pouvoir de la parole [….] Surtout leur parler sans mépris et avec considération. Ne pas se tromper sur les mots chacun a une charge. […]

[251] WEBER, B., *op. cit*., p. 86.
[252] BOURDIEU, Pierre, *Ce que parler veut dire, l'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982, p. 9.
[253] Journalisme, économie, écologie, informatique, etc.

Essayons la vérité […] »[254]. Elle tente d'instaurer un dialogue auquel les clochards sont indifférents. Cassandre comprend que la vérité n'a aucune valeur pour eux. « Bon, eh bien tant pis, il va falloir utiliser les bonnes vieilles techniques de persuasion adaptées à leur niveau de conscience. Elle fait mine de se détourner et balance son pied dans l'entrejambe du premier »[255]. Sur le mode ironique, la Cassandre de Weber mesure les limites du pouvoir de la parole sur les autres. Et si la parole est parfois inefficace à cause de sa malédiction, elle n'est pas non plus sans utilité. Toute tentative de communication s'accompagne d'une démarche et de techniques pour y parvenir. Si le locuteur s'approprie dans une certaine mesure la langue afin de produire son message, du côté de la réception, chaque récepteur apprécie le message en y important son expérience singulière[256]. Dans ce récit, Cassandre passe par une descente aux Enfers, où sa parole est inopérante, se heurtant au discrédit et portant la malédiction de son don. Cette souffrance nécessaire la conduira à relever des défis qui fonderont son autorité et une reconnaissance de la part des autres Rédemptionais. Elle sera admirée pour sa capacité de survivre aux différentes épreuves (les rats, le poisson) et sera reconnue par le reste du groupe comme une survivante digne de parole.

Dès le début du roman, il est établi que les prophéties de Cassandre se réalisent. Son don lui échoit d'une expérience scientifique menée par ses parents ; son caractère autiste et son extrême sensibilité au monde sont accentués, pour exacerber pour expliquer l'origine de son don de prévoir l'avenir. Mais c'est principalement par une connaissance et acceptation de soi qui passent par la maîtrise de son don que Cassandre trouve à s'épanouir comme individu. Elle se fait un devoir de protéger l'espèce humaine de sa capacité à s'autodétruire et veut à force de réflexion trouver des solutions aux misères de l'humanité. Elle dit :

---

[254] WEBER, B., *op. cit.,* p. 86.
[255] *Ibid.,* p. 86.
[256] BOURDIEU, P., *op. cit.,* p. 16.

> « Dans le futur, le monde entier va se transformer en dépotoir, comme rédemption. Dans le futur, si on ne fait rien, tout le monde sera clochard. C'est peut-être pour comprendre cela que je devais venir ici. Pour savoir et ressentir dans ma chair ce qui va arriver à nos descendants »[257].

Comprendre, réfléchir et agir. Cassandre est un individu moderne parce qu'elle se remet en cause et parce qu'elle tente de se retrouver au-delà de sa fin, au-delà des annonces de catastrophes et des destructions à venir. Cassandre vise à retrouver son passé pour se connaître elle-même, ce qui est le seul savoir réellement important, selon Weber et selon les principes énoncés par Bourdieu : « "Deviens ce que tu es". Telle est la formule qui sous-tend la magie performative de tous les actes d'institution »[258]. En d'autres mots se nommer, s'énoncer soi-même comme sujet permet de se libérer de l'aliénation de la langue sur soi et de s'ériger comme un individu véridique, authentique et conforme à nos croyances fondamentales. Après maintes épreuves et réflexions, Cassandre devient enfin une femme capable de changer son destin en projetant dans le futur, des paroles qui la caractérisent et qui plus que tout établissent le lien réconfortant entre le passé, le présent et l'avenir.

Les livres lui donnent des connaissances, les mots la technique, et la parole sert à réunir dans un projet commun les Rédemptionais. Cassandre a une réelle passion des mots et croit fondamentalement au pouvoir de la parole, à sa capacité à changer le cours de choses. On apprend vers la fin du roman que Cassandre a été privée sciemment de la parole jusqu'à l'âge de 7 ans pour favoriser le développement de son cerveau gauche et diminuer sa capacité d'interprétation des événements. Cela lui laisse des séquelles au niveau de la mémoire et ne lui permet pas d'avoir des souvenirs (des représentations) avant cet âge. Pourtant, elle se nourrit de livres et de mots et adopte face à la parole un regard critique qui facilite son apprentissage de la langue. Auprès des Rédemptionais, Cassandre entreprend l'apprentissage de la langue du dépotoir, et

[257] WEBER, B., *op.cit.,* p. 364.
[258] BOURDIEU, P., *op. cit.*, p. 127.

leur façon de parler afin de s'intégrer au groupe : elle apprend à insulter et à parler en crachant. Sa parole a aussi une valeur d'identification à une classe sociale.

Dans un autre sens, les énoncés de Cassandre abritent un autre pouvoir, celui d'un acte. Bourdieu parle d'énoncés performatifs pour qualifier ces « énoncés qui servent à accomplir un acte autre que le simple fait de dire quelque chose »[259]. Le discours prédictif de Cassandre est rempli d'énoncés qui ont valeur d'acte, puisque ce qu'elle dit se réalise. Son langage a une valeur événementielle puisque les attentats terroristes qu'elle prédit s'accomplissent. Pour cette raison, elle croit avoir de droit le pouvoir d'agir sur les autres par sa parole. Or, « cette prétention à agir sur le monde social par les mots, c'est-à-dire magiquement, est plus ou moins folle ou raisonnable selon qu'elle est plus ou moins fondée dans l'objectivité du monde social »[260]. En effet, Cassandre, avant que ne soit confirmé par les nouvelles télévisées que le premier attentat a bien eu lieu, n'est pas crue pas les autres. Parlant sans en avoir la légitimité, Cassandre passe pour folle, ce qui l'entraîne dans une déchéance, dans une exclusion et une solitude subséquentes. Isolée de son groupe, elle perd tout pouvoir de communiquer son savoir.

Pour Bourdieu, la parole donne un réel pouvoir de représentation d'une nouvelle réalité auprès de groupes sociaux. Sa capacité à créer du réel lui donne un pouvoir bien plus grand que celui de la représentation, ce qui est dit devient vrai et s'affiche légitimement : « On ne devrait jamais oublier que la langue en raison de l'infinie capacité générative, mais aussi, originaire, au sens de Kant, que lui confère son pouvoir de produire à l'existence en produisant la représentation collectivement reconnue, et ainsi réalisée, de l'existence, est sans doute le support par excellence du rêve de pouvoir

[259] *Ibid.,* p. 70.
[260] *Ibid.,* p. 73.

absolu »[261]. Weber utilise le pouvoir générateur des mots pour élaborer sa conception de la futurologie. La Cassandre antique de son livre guide la jeune Cassandre en lui confirmant le pouvoir créateur de la représentation par les mots : « La réalité c'est ce que tu crois »[262]. C'est ainsi que toute idée du futur part d'une idée inventée par un individu, et le langage sert bien d'instrument à ces constructions. La parole, pour Bourdieu, est le moteur de toute révolution, un moyen de bâtir de nouvelles représentations, qui à leur tour seront mêmes capables de modifier complètement les habitus des agents sociaux en reconfigurant tout le système social : « Produite par des auteurs ayant autorité pour écrire, fixée et codifiée par les grammairiens et les professeurs, chargés aussi d'en inculquer la maîtrise, la langue est un code, au sens de chiffre permettant d'établir des équivalences entre des sons et des sens, mais aussi au sens de système de normes réglant les pratiques linguistiques »[263]. Weber participe, en tant qu'écrivain, à l'élaboration de nouvelles normes linguistiques, plus même, il élabore un nouveau monde auquel adhère son lectorat. Il impose une nouvelle conception du futur grâce à Cassandre, fondée sur notre rapport à la parole. Les mots permettent de créer le futur de notre choix.

Ces pratiques linguistiques sont chargées d'intentions et d'injonctions : Weber utilise sa notoriété pour communiquer ses idées et faire changer les habitus grâce au pouvoir des mots. Cassandre dit de la parole : « Mais moi je connais l'importance de la parole et des mots. Il faut l'économiser pour lui donner de la valeur. S'il y avait une devise à retenir, ce serait : "Si ta parole n'est pas plus intéressante que le silence, tais-toi." »[264]. Une arme dont le maniement est délicat. Cassandre se sait au cœur d'un apprentissage et doit réfléchir à ses utilisations de la parole pour ne pas faire d'erreur.

---

[261] *Ibid.,* p. 21.
[262] WEBER, B., *op. cit*., p. 116
[263] BOURDIEU, P., *op. cit.,* p. 27.
[264] WEBER, B., *op. cit*., p. 289.

Parler de manière inappropriée perpétue son exclusion et sa folie, alors que la maîtrise des mots et de son discours lui donne de l'ascendance sur les autres. Ce que Bourdieu souligne comme une condition essentielle à une communication efficace : « La compétence suffisante pour produire des phrases susceptibles d'être comprises peut être tout à fait insuffisante pour produire des phrases susceptibles d'être écoutées, des phrases propres à être reconnues comme recevables dans toutes les situations où il y a lieu de parler »[265]. Au XXème siècle, Cassandre n'a plus son statut de prophétesse, sa légitimité devra donc se construire sur de nouvelles données. « Les locuteurs dépourvus de la compétence légitime se trouvent exclus en fait des univers sociaux où elle est exigée, ou condamnée au silence »[266]. Ce qui explique que Weber devra bâtir les compétences de légitimité de Cassandre, ce qu'il fait en instaurant un rapport au réel (ce qu'elle dit arrive) et par l'accumulation d'expériences qui garantissent l'authenticité de son savoir. Sa légitimité se bâtit aussi comme nous l'avons vu par ses expériences initiatiques qui créent une reconnaissance de la part des autres, mais aussi par l'entremise de ses prédictions, par sa maîtrise des mots, et par sa capacité de générer des actions dans ses demandes. Pour Bourdieu, l'usage légitime de la langue s'accompagne d'une reconnaissance quand tout discours est prononcé par la personne légitimée à prononcer, dans une situation légitime, devant les récepteurs légitimes et être énoncé dans les formes légitimes[267]. Ce sont sur ces critères que se fonde la croyance fondamentale qui autorise tout acte de langage à influencer les autres. Par ailleurs, ce qui y est dit ne doit pas trop s'écarter du réel, et de l'identité du groupe[268]. Le locuteur n'agit pas en son nom, mais comme un dépositaire mandaté[269]. Dans ce contexte opère la magie qui permet à la langue de produire une communication efficace

[265] BOURDIEU, P., *op. cit.* p. 42.
[266] *Ibid.,* p. 42.
[267] *Ibid.,* p. 112.
[268] *Ibid.,* p. 141.
[269] *Ibid.,* p. 115.

et un pouvoir symbolique sur les autres. Lorsque Weber crée son *Arbre des possibles* et décide d'ouvrir un site web où tous et chacun peut écrire ses idées du futur, il permet à toute une communauté reliée par internet de mettre en commun ses idées de l'avenir afin de générer un maximum de positivité. Le dire de chacun des personnages se transforme en idée concrète par le pouvoir des mots. Cassandre devient la porte-parole de cette mise en commun atour d'une même cause, elle redonne à chacun le droit de rêver son avenir, et donne aux mots le pouvoir de le rendre réel. « Le principe véritable de la magie des énoncés performatifs réside dans le mystère du ministère, c'est-à-dire de la délégation au terme de laquelle un agent singulier, roi, prêtre, porte-parole, est mandaté pour parler et agir au nom du groupe, ainsi constitué en lui et par lui. »[270]. Cassandre devient porte parole des Rédemptionais.

Ce n'est pas un hasard, connaissant l'origine de la figure, si Weber choisit Cassandre pour soulever dans son roman un ensemble de questions liées aux limites de la langue. En effet, Cassandre, comme nous l'avons vu, introduit un doute dans son énonciation. Ce doute chez Weber prend la forme d'un constat que la parole ne va pas de soi et qu'il y a un réel travail d'appropriation nécessaire pour s'exprimer adéquatement. Weber, par ailleurs, sur cette question de la langue montre l'importance de s'entendre sur le code utilisé dans une situation de communication. Pour se comprendre la langue doit être la même, et c'est à l'étranger, à Cassandre de combler les lacunes de son savoir. Par ailleurs, Weber accorde beaucoup de pouvoir à la parole puisqu'il lui donne en adéquation avec les théories de Bourdieu le pouvoir de radicalement changer l'ordre du monde. Pour cette raison, il incarne une Cassandre qui attire la sympathie par son histoire, et provoque une sensibilisation généralisée au sentiment de communauté et de conscience. « Le pouvoir sur le groupe qu'il s'agit de porter à l'existence en tant que groupe est inséparablement un pouvoir de faire le

[270] *Ibid.,* p. 73.

groupe en lui imposant des principes de visions et de divisions communs »[271]. Mandatée par Weber, Cassandre est l'ambassadrice d'un nouvel ordre mondial en travaillant sur le futur de l'humanité. Le pouvoir structurant des mots modifie la réalité sociale en modifiant la représentation que s'en font les agents.[272] Weber réhabilite Cassandre grâce à son succès de librairie. Dès 2009, la jeune fille lavée de sa malédiction devient un agent de changements. Elle acquiert un statut d'exemplarité et symbolise, par sa réussite, que tout est encore possible. Les écrivains ont toujours eu le rôle de conscientiser les foules, et Cassandre par sa parole contribue à sensibiliser au futur et à l'a-venir de l'avenir.

Avec ce roman, Cassandre prend place comme individu au sein d'une collectivité. Loin d'être simple, son originalité qui au départ la marginalise, devient un atout pour certains petits groupes restreints, au profit de l'humanité. Être social, elle représente ce combat pour inscrire sa trace dans l'amélioration, la réhabilitation de notre avenir. S'opposant à cette génération « *no futur* » auquel elle appartient, elle manifeste ses convictions et ses opinions. Dans cet exemple, Cassandre se met au service d'une idéologie, celle de Weber.

Dans cette section, nous avons voulu démontrer que Cassandre peut, tout en conservant son nom, prendre une existence radicalement différente de la Cassandre antique. Weber donne ici à Cassandre un pouvoir sur son destin, que les autres Cassandre n'auront pas.

[271] *Ibid.,* p. 141.
[272] *Ibid.*, p. 151.

3. Questions de femme : l'énigmatique hystérique

Ce que nous constatons chez Cassandre, c'est dans un autre sens, la prédominance d'une problématique reliée à l'être. Nous avons vu que la prophétesse se retrouvait investie d'idéologies qui sont loin d'être conformes à son essence, dans la mesure où son essence se rapproche plus d'un vide à combler que d'une réelle intériorité. Cependant, elle témoigne d'une présence intérieure, bien que discrète, par son désir manifeste d'être et par ses oppositions farouches à tous ceux qui tentent de la définir. Ces raisons expliquent l'engouement pour son personnage, par plusieurs groupes féministes. Dès que Cassandre apparaît, la question de l'identité féminine apparaît autant chez les auteurs masculins que féminins. Parce qu'elle est la voix dans la modernité de ceux qui n'en ont pas, elle est souvent rattachée dans les idéologies qu'elle défend à la cause des femmes entre autres chez Marie Cardinale, Giraudoux, Christa Wolf, Anne-Marie Alonzo, Denise Desautels et chez Eudes Labrusse.

Sans retranscrire toutes les études sur la place de la femme dans la société – souvent fort défavorisée face aux hommes – de l'Antiquité à de nos jours, nous devons néanmoins, dès à présent, poser quelques constats. De prime abord, le statut de la femme a grandement évolué depuis l'Antiquité, dans certaines sociétés, ce qui modifie le rapport entretenu à Cassandre. Ensuite, nous ne procéderons pas à une relecture féministe des mythes grecs, nous n'en avons ni les compétences, ni l'intérêt. Cela dit, nous aborderons ce sujet avec Christa Wolf, qui en sa qualité d'auteure concernée par la cause des femmes, a su nous donner une version moderne et féministe de ce mythe. Finalement, loin d'écarter la question de la femme, nous l'intégrerons comme une problématique sous-jacente à notre recherche d'identité.

Cassandre est récupérée comme personnage emblématique de la femme et de la quête féministe. Sa voix non entendue est immédiatement identifiée à la problématique des femmes qui revendiquent une légitimité, une part active à la vie sociale. Dans une certaine tentative de réhabilitation du statut de la femme, *la Cité des Dames* de Christine de Pisan (1404-1405)[273] fait le portrait historique de nombreuses femmes célèbres, dont Cassandre. « Cette œuvre féministe, défense et illustration des femmes qui devaient être célèbres et qui sont méconnues ou méprisées, Christine classe ses héroïnes en les justifiant par la raison, par la droiture et par la justice »[274]. Ainsi le traité de Christine de Pisan, *La Cité des dames*, la décrit au milieu d'une série de prophétesses, sans pour autant mentionner qu'elle en soit une. La description de Cassandre en « noble vierge troyenne »[275] qui refuse de prendre époux et que l'on aurait bien dû écouter plutôt qu'enfermer, ne cessant de se lamenter, apparente le personnage aux martyrs chrétiens, savante et moralement droite : en bref, un exemple à suivre. Outre cette apparition, nous devons aussi présenter quelques théories littéraires féministes auxquelles elle s'est vue associée au cours des dernières décennies particulièrement en Allemagne et aux États-Unis : Cassandre a traditionnellement été associée aux femmes dont la voix a longtemps souffert de ne pas être écoutée. Par ailleurs, son statut de femme prise de délire contribue à alimenter le mystère entourant certaines femmes et particulièrement les femmes qualifiées d'hystériques. Cette vision a sans doute entretenu la représentation énigmatique de notre personnage, puisque pour la plupart des hommes et aussi des femmes, la femme reste un mystère. Cassandre devient vite une représentante littéraire de ces femmes brimées, étant tout à la fois, princesse, barbare, concubine, sœur, amoureuse, captive et esclave.

---

[273] RACINE, R., *op. cit.*, p. 88.
[274] *Ibid.,* p. 88.
[275] Christine de Pisan, *La Cité des Dames*, Paris, Stock/Moyen Âge, 1986 dans LE GOFF, Jacques, « Le Moyen Âge a-t-il eu ses Cassandre ? », dans *Cassandre*, Éditions Autrement, coll. « Figures mythiques, 1999, p. 99.

Dans son ouvrage, *Façons tragiques de tuer une femme*, Nicole Loraux, préoccupée par la question féminine, attire notre attention sur les différentes représentations de la mort des femmes dans les textes antiques.

> « En soi, déjà, la mise en scène théâtrale [de la mort] de ces femmes est, pour le citoyen d'Athènes une admirable occasion de penser la différence des sexes : de la poser pour la brouiller, puis la retrouver, plus riche d'avoir été brouillée mais tout de même consolidée d'être au dernier instant réaffirmée. »[276]

Dans sa réflexion Nicole Loraux souligne ce qui déjà se présents dans les textes antiques : l'importance de réfléchir sur les différences entre homme et femme et non pas de tenter de résoudre la question pour clore le débat. La problématique de cette différence des sexes doit rester présente dans la pensée. C'est dans cet état d'esprit que Marie Cardinal répond à la demande d'Alice Ronfard de traduire les *Troyennes* d'Euripide pour le théâtre québécois, pour garder actif ce questionnement ; maintenir les femmes vivantes en les faisant mourir sur scène. De la même manière que Nicole Loraux le théorise : « la mort d'une femme est le lieu par excellence de cette opération imaginaire, et elle l'est d'autant plus que la tragédie use pour la dire de mots à multiple ententes »[277], Marie Cardinal donne au texte le sens cette manifestation féminine, une occasion de plus de réaffirmer ses préoccupations pour la condition féminine.

À cheval entre la culture française et québécoise, lorsque Marie Cardinal traduit le texte d'Euripide, son geste, à la fois féministe et historique, réintroduit le texte mythologique dans l'histoire du théâtre avec des accents particulièrement expérimentaux. Pour sa traduction Marie Cardinal a écouté les conseils de son metteur en scène et imaginé pour ses *Troyennes*, un décor de guerre, une ville anéantie - comme nous en voyons quotidiennement dans notre culture ultra médiatisée au journal du soir - des femmes errant parmi des constructions démantelées. Marie Cardinal a

[276] LORAUX, Nicole, *Façons tragiques de tuer une femme*, Paris, Hachette, 1985, p. 13.
[277] *Ibid.,* p. 13.

néanmoins constaté la modernité de ce texte antique. Quoi de plus moderne en ce moment, que ces femmes errantes, privées d'éducation, de ces peuples Rwandais, Cambodgien, Tibétain, menacés de « purification ethnique » de la même manière que les Troyennes ont été éliminées, asservies, une à une. Comment ne pas voir la modernité de ce texte[278]. Ce que Marie Cardinal reprend en ses termes : « On constate, consterné, que cette pièce est, aujourd'hui, en plein dans l'actualité [279]» pour les guerres, pour son sens du tragique universel, mais surtout pour la cause des femmes : « J'ai lu des chapitres entiers sur des fins connaisseurs, sur la misogynie d'Euripide. Alors que moi, une femme, ayant passé une bonne partie de ma vie à défendre la cause des femmes, c'est dans les mots d'Euripide que j'ai lu les textes les plus féministes qui m'aient été donnés de lire. »[280]. *Les Troyennes*, cette succession de monologues de femmes, est une tragédie de femmes : de Cassandre, la fille vengeresse, et de la courageuse Hécube. « Dans la tragédie grecque, prophétie, sentence d'oracle, anathème, traîne avec eux une fatalité littérale »[281]. Dans cette même volonté de conserver du texte cette notion de tragédie de femmes, Marie Cardinal féminise le Coryphée en la Coryphée, rôle joué par une femme : « Coryphée, en grec ancien, est un mot masculin (le rôle du coryphée était toujours joué par un homme, même quand il personnifiait une femme) mais, dans *Les Troyennes*, tragédie de femmes, le masculin m'a semblé incongru et j'ai pris la liberté de féminiser le mot »[282]. Cassandre apparaît célébrant, seule de sa torche son mariage prochain avec Agamemnon, alors que sa mère pleure les siens. Les autres la croient folle : comment peut-elle célébrer ce mariage avec son ennemi, mais Cassandre célèbre sa future vengeance. Marie Cardinal inclut néanmoins cette réplique dans son texte pour enlever l'ambiguïté. Cassandre dit

[278] CARDINAL, Marie, *Les Troyennes*, adaptation du texte d'Euripide, Leméac, 1993, p. 7-8.
[279] *Ibid.,* p. 7-8.
[280] *Ibid.,* p. 9.
[281] STEINER, G., *Après Babel, op. cit*., p. 446.
[282] CARDINAL, M., *op. cit.*, p. 14.

dans sa deuxième réplique : « Je ne délire pas ma mère. Fais-moi belle, couronne-moi de roses et de lauriers. Aide-moi. Si au dernier moment, je manque de courage, pousse-moi de force dans le lit d'Agamemnon »[283] Cassandre apporte aux Troyennes une vérité toute différente. La coryphée dit : « Cassandre, tu perds la tête, tu fais de notre défaite une victoire. La réalité, Cassandre, la vérité, regarde-là en face : nos hommes sont morts et nous, nous sommes réduits en esclavage » [284]. Ainsi en est-il de Cassandre et de ses prophéties : elle sait, elle dit, mais chez Marie Cardinal sa folie la protège en lui permettant de voir une toute autre vérité. Alors que chez Sartre, chez Euripide sa folie est une honte pour Hécube, dans le sens où elle se donne en spectacle devant ses ennemis. Talthybios dit : « Heureusement qu'elle est folle, sinon je crois que mes chefs prendraient mal ses paroles ». La folie protège des autres, du monde, et donne accès à une autre interprétation des événements. La Cassandre, mise en scène par Marie Cardinal dans sa traduction *les Troyennes,* nous démontre la variabilité de la figure de Cassandre et sa capacité de revivre sous d'autres époques et d'autres contextes idéologiques. Et surtout le souci constant qu'elle symbolise du déchiffrement de la vérité et de la cause des femmes.

Nous rencontrons la problématique féministe autour de Cassandre dans une thèse de maîtrise américaine *The Cassandra Principle : Modern feminist Reincarnations of Prophetic Voice in Female Space*[285]. Dans cette thèse, Cassandre représente les femmes opprimées des pays de l'Est, d'ailleurs, et des voix de femmes des temps modernes que l'on veut faire taire. Le silence et la réappropriation du langage sont des armes. Alors que traditionnellement la parole des femmes s'oppose au contrôle de soi masculin, les écrivaines doivent se réapproprier le langage et se libérer de l'aliénation.

---

[283] *Ibid.,* p. 33.
[284] *Ibid.,* p. 35.
[285] RUTMAN, Mélanie, *The Cassandra Principle : Modern Femnist Reincarnations of the Prophetic Voice in Female Space*, (Christa Wolf, Octavia E. Butler, Marion Zimmer Bradley), Thèse, Arts et lettres, 43 p., Florida Atlantic University, 2002.

Caroline Heilbrun dit : « There is a specifically gender-based alienation from language that is characterized by the special ambiguity of women's simultaneous participation in and exclusion from [the male] hegemonic group »[286]. Ce mouvement très politique encourage les femmes à modifier leur statut de victime de régime dictatorial en se faisant sujet de leurs activités par des prises de parole. Alors que d'autres études, comme la thèse d'Anja Grothe vont plutôt associer le fait que Cassandre ne soit pas écoutée à son statut de prophétesse[287]. Il semble évident que Cassandre ait inévitablement été associée à des thèses littéraires féministes au cours des dernières années. Ana Iriarte, par exemple, se conforme dans sa vision de Cassandre au cœur de la tragédie[288], à une vision féministe traditionnelle de la prophétesse et de sa parole de femme : « Cassandre est une figure dont la fonction oraculaire apparaît étroitement liée à la condition féminine »[289], alors que plusieurs thèses[290] corroborent cette spécificité de Cassandre dans les écrits théoriques du XXème siècle, et la présentent comme l'allégorie des revendications féministes actuelles.

Loin d'avoir eu l'intention de la réduire à un discours féministe d'opprimée, Christa Wolf a ouvert la porte dans sa réécriture à une série d'interprétations féministes de l'histoire antique de Cassandre, mais aussi à des causes moins développées tel que l'anti-armement pour l'urgence de son message. Ce qui pousse Christa Wolf à s'interroger, est sans conteste dans sa « Quatrième conférence » sur Cassandre, cette misogynie des hommes envers les femmes qui s'explique, selon elle, par une peur des

---

[286] HEILBRUN, Carolyn, *Writing a Women's life*, New York, Ballantine Books, 1988, p. 42. « Pour les femmes, il existe une aliénation au langage basé sur le genre, qui se caractérise par la participation ambiguë (exclusion et inclusion) des femmes à l'hégémonie masculine ».
[287] GROTHE Anja, *Medusa, Cassandra, Medea. Re-inscribing Myth in contemporary German and Russian Womens's writing*, Thèse, Littérature comparée, 232 p., New York University, 2000, p. 127-205.
[288] IRIARTE, Ana, « Le chant interdit de la clairvoyance », *Cassandre*, Paris, Éditions Autrement coll. « Figures mythiques », 1999, p. 42-64.
[289] *Ibid.,* p. 60.
[290] GROTHE A., *op. cit.,* p. 127-205 et RUTMAN, M., *op. cit.*, p.202.

femmes ancrée et cultivée depuis des siècles, d'Homère à Goethe, qui pousse les hommes à exclure les femmes de la société. Goethe dans son *Faust* décrit les Mères comme des déesses que l'on craint et qui aideront Faust à obtenir ce qu'il désire. Pour Wolf cette mise en scène de la crainte des femmes puissantes se retrouve aussi dans les textes de l'antiquité autour de déesses du Panthéon, mais aussi autour de femmes telles que Pandore[291], Clytemnestre, ou Médée, qui inspirent une crainte certaine aux hommes. Cette peur serait le résultat d'une appréhension répétée qui incite les hommes à mésestimer et à garder en respect les femmes et donc de les ignorer, de les bâillonner. Wolf dit : « Il est difficile d'expliquer autrement que par leur propre expérience ce réflexe de peur devant les Mères »[292]. Mais en même temps, elle sait se détacher de cette manière de voir Cassandre ; « Je crois que nous devons cesser de prendre au sérieux les étiquettes qu'ils nous collent »[293]. Ce qui lui permettra de composer une œuvre poétique originale et de composer une version féministe de Cassandre qui met en avant son désir de se comprendre et se désaliéner du discours des autres.

Christian Puech, dans un autre sens, donne une lecture très politique de la Cassandre de Christa Wolf. Il l'interprète comme l'image de la subjectivité féminine et comme une figure politique emblématique[294]. Sa lecture du mythe, en regard de l'œuvre de Christa Wolf et du contexte politique de l'Allemagne d'après la chute du mur de Berlin, met surtout l'accent sur l'originalité de sa révolte et sur sa lucidité. Sa figure émergeant du conflit entre Troyens et Achéens, son destin étant de devenir une captive de guerre, Cassandre ne peut être pensée en dehors de ce paradigme intime et

---

[291] Extrait de la *Théogonie* d'Hésiode traduite par Platin, sur la création de Pandore : « Lorsque le dieu a ainsi préparé ce fléau décevant, ce présent fatal, il amène la jeune fille, parée des dons de la déesse aux yeux d'azur, au père tout-puissant, dans l'assemblée des dieux et des hommes. Les dieux et les hommes admirent ce piège cruel à l'attrait duquel la race mortelle n'échappera pas. C'est d'elle que vient la race des femmes; c'est d'elle que viennent ces funestes compagnes de l'homme, qui s'associent à sa prospérité et non à sa misère. » V. 500-600 *op. cit.,* n° 13

[292] WOLF, Christa, « Quatrième conférence », dans *Cassandre le récit et les prémisses*, *op. cit.*, p. 215.

[293] *Ibid.,* p. 212.

[294] PUECH, Christian, « Cassandre ou la division : l'évidence indicible », *Cassandre*, Paris, Éditions Autrement coll. « Figures mythiques », 1999, p. 108-127.

politique : « Je prédisais déjà ses maux à ma patrie » (Eschyle, Agamemnon, v. 1210). Sans réellement nous intéresser aux faits politiques dans le cadre de cette recherche, nous retiendrons néanmoins que Cassandre porte cette dichotomie entre ses réflexions intérieures et ses considérations politiques comme faisant partie de ses spécificités dans la littérature du vingtième siècle. Son rapport à l'autre se développe du point de vue individuel, un je face à un autre je, mais aussi du point de vue collectif du je face à une collectivité.

Du côté de la psychologie, notre Cassandre antique aura aussi inspiré les études modernes sur l'hystérie, cette maladie de femme. En effet, sa transe mantique sera associée aux symptômes convulsifs de l'hystérie. Ces symptômes conduiront Cassandre, au XXème siècle à être rapprochée de l'hystérique et de la folie. Or, et nous devons le spécifier de suite, si de notre côté, nous effectuerons certains rapprochements entre Cassandre et les hystériques modernes, ce ne sera pas sur la base des symptômes corporels beaucoup trop variables, mais sur la base de la parole et selon les préceptes de la psychanalyse freudienne.

Dans son étude de psychanalyse jungienne, Laurie Schapira associe Cassandre à l'hystérie. Selon elle, le principe de Cassandre personnifie le conflit archétypal entre les valeurs matriarcales et patriarcales et particulièrement de la répression vécue par les femmes qui se manifeste dans leur corps et par des symptômes hystériques[295]. « We have also seen that hysterical symptomatology is the unconscious expression of repressed feminine values and compensates for prevailing patriarchal values ; further, mediality is a central feminine value being carried by hysteric today [296]». Nous ne

[295] SCHAPIRA, Laurie Layton, *The Cassandra complex living with disbelief : a modern perspective on hysteria*, Toronto, Canada, Inner City Books, 1988, p. 37. « nous avons aussi vu que les symptômes hystériques sont des manifestations inconscientes de la répression faite sur les valeurs féminines ».
[296] *Ibid.,* p. 58.

retiendrons pas cette étude qui tente de faire de Cassandre un modèle archétypal d'une féminité étouffée, et donc de la soumettre à une idée préétablie. Nous le répétons sans doute mais notre démarche est d'abord de laisser parler Cassandre et d'interpréter ensuite. Cette conception de l'hystérie s'éloigne de la richesse et des questionnements que suscite cette pathologie telle que découverte par Freud dans ses *Études sur l'hystérie*[297]. Sans pour autant écarter la possibilité d'un rapprochement entre la parole de Cassandre et celle de l'hystérique, nous excluons de cette recherche toutes études jungiennes.

Dans la tradition psychanalytique freudienne, Cassandre est associée par André Green au mensonge de l'hystérique parce qu'elle éconduit Apollon. Cette association se fait sur la reconnaissance, dans la Cassandre d'Eschyle, de l'ambivalence propre à l'hystérique qui destitue les figures mâles dominantes, en l'occurrence ici, Apollon. Séduit par la jeune fille, Apollon lui enseigne le don de révéler aux hommes le destin, mais elle l'éconduit une fois qu'elle a obtenu ce qu'elle désirait : « Je me suis promise à Loxias et je l'ai dupé »[298]. Promesse donc de se livrer qui n'est pas tant une duperie, au sens d'un comportement ayant l'intention de tromper, qu'un changement de position caractéristique de l'hystérique, selon Green : « Il s'agit du retrait d'une hystérique qui a tout fait pour susciter le désir de l'autre et se refuse au moment de l'acte sexuel »[299]. Elle se retire ne voyant plus la nécessité de se soumettre à sa promesse, ne sachant même plus ce qu'elle désirait, puisque ce qu'elle désirait n'était pas l'obtention de la chose, mais le fait qu'on la lui cède, le geste qui démontre son pouvoir sur l'autre et le sens de ce geste. Nous détaillerons cette dynamique plus en détail lors de l'analyse de la parole

[297] FREUD, Sigmund et BREUER, Joseph, *Études sur l'hystérie*, PUF, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1956, 2002.
[298] ESCHYLE, v. 1208 cité par GREEN, André, « Le moment de Cassandre chez Eschyle », *op. cit*., p. 75.
[299] GREEN, A., « Le moment de Cassandre chez Eschyle », *op. cit.,* p. 75.

dans notre corpus, et nous verrons que Cassandre offre aux psychanalystes de nombreuses pistes de réflexions puisque l'essence de son personnage réside dans sa parole. André Green reporte aussi son intérêt sur le triangle œdipien Cassandre – Agamemnon – Clytemnestre et particulièrement entre ces deux, si différentes, figures de la féminité[300]. Or, Green loin de se limiter à ces deux caractéristiques de femme et d'hystérique, voit en Cassandre, son don d'interprétation prophétique : « Tout son personnage est lié à sa faculté de prophétiser : elle a le pouvoir de recevoir et de reconnaître les signes. Mais elle est dans une relation au signifiant qui est tragique»[301], justement parce que ses prophéties restent irrecevables[302]. C'est cet apport que nous retiendrons de Green qui, loin d'exclure la thèse de l'hystérie, déplace le débat sur la question du signifiant dans sa parole qu'introduit dans son récit et particulièrement chez Eschyle : l'incrédulité des protagonistes.

Cassandre n'est pas une déesse, c'est une femme mortelle qui a eu le malheur d'être aimée d'Apollon. Ce dieu l'inspire, mais ne se présente pas à elle autrement que pour recevoir les faveurs qu'elle lui a promises en échange de son don. Se refusant à lui, elle en sera punie. Apollon, nous l'apprenons dans la mythologie, est un grand amoureux souvent éconduit. La punition de Cassandre n'est donc pas exceptionnelle, ni réellement spectaculaire. D'ailleurs comme le décrit Nicole Loraux, la femme grecque n'a pas la crédibilité d'un homme, elle reste sans pouvoir[303]. La parole de Cassandre, en tant que prêtresse d'Apollon, en tant que devin, aurait, nous aurions pu le croire, avoir beaucoup d'importance, or comme Detienne le dira son statut d'*aléothomantis* fait qu'on sait qu'en théorie sa parole est vraie et efficace, mais dans la réalité de la cité, elle a

[300] *Ibid.,* p. 66-67.
[301] *Ibid.,* p. 79.
[302] *Ibid.,* p. 79.
[303] LORAUX, Nicole, *Les enfants d'Athéna*, Paris, Éditions La Découverte, 1981.

perdu le pouvoir de convaincre autrui. Alors que selon l'interprétation de Nicole Loraux, sa position de femme à Troie et ensuite d'étrangère captive face aux Grecs (puisque Cassandre est princesse troyenne), en plus d'être une femme, ne lui laissent guère de chance d'être écoutée par ses contemporains. Par ailleurs, sa relation à Apollon, le fait qu'elle en soit aimée, la place comme femme dans la position d'être désirée comme objet de jouissance, en ce sens, elle est aussi l'objet de jouissance de Clytemnestre qui l'utilise pour sa vengeance.

Au fur et à mesure de nos développements, nous avons découvert que Cassandre ne possède sur elle-même qu'un savoir fragmentaire, elle a une parole et une sagesse dont elle ignore tout. Aucun auteur ne la présente dans une maitrise d'elle-même ; au contraire, elle est délirante, angoissée face à sa propre mort. La Cassandre moderne tente de répondre aux interrogations identitaires de Cassandre. Qui est-elle face à cette parole. Qui est-elle face à sa parole. Comment se définit son identité ? de femme ? de mère ? de citoyenne ? Cassandre ne se limite plus à être un personnage antique et mythologique, elle sort de son cadre littéraire pour envahir aussi la sphère théorique. Par besoin de nous circonscrire, nous ne pourrons pas détailler les apparitions de Cassandre et les utilisations qui ont été faites de sa figure hors du corpus que nous nous sommes fixés, mais elles sont nombreuses. Nous tenions néanmoins à démontrer avec l'idéologie de Weber et féministes les infinies et diverses représentations de Cassandre. Mentionnons en passant, le film de Woody Allen, *Cassandra's dream* (Le rêve de Cassandre), le livre de Robert Ludlum, le *Pacte de Cassandre*, mais aussi des traités d'économie, une revue, et même un langage de programmation informatique qui portent son nom. Cassandre est connue pour ses prédictions effrayantes.

4. Le symptôme innommable dans la parole de l'hystérique

La parole de Cassandre ébranle tous ceux qui l'entendent. Elle mobilise le sujet et le met en péril. Sa parole est multiforme, polyphonique, multi référentielle. Elle est absence et silence. Elle ne souffre aucune définition car toutes lui conviennent. Sa parole est un miroir dans lequel se reflètent les échos de son paradigme. Cette absence de fixité dans sa forme donne à Cassandre la possibilité de se déployer dans tous les sens possibles.

C'est d'abord avec les hystériques que Freud a développé cette idée selon laquelle une parole fausse dans le sens où elle ne représente plus la vérité, peut néanmoins s'avérer vraie puisqu'elle révèle quelque chose du sujet qui parle et de son rapport au monde[304]. En procédant de cette manière, il a pu laisser émerger une parole qui n'était pas autocensurée par celui qui parle, une parole dont la cohérence était à trouver et qui installait un nouveau rapport à la vérité et au savoir. Le vrai n'est plus ce qui est clair et apparent, mais aussi ce qui est dissimulé. Freud croyait fermement que « tout est bon dans la parole », dans la mesure où chaque événement de parole nous révèle quelque chose, une vérité enfouie, sa négation, ou peut-être pour le dire plus simplement une vérité encore inconnue à découvrir parce que le lecteur/interlocuteur commun ignore parfois que certaines parties sont bonnes. « L'ambiguïté de la révélation hystérique du passé ne tient pas tant à la vacillation de son contenu entre l'imaginaire et le réel car il se situe dans l'un et dans l'autre. Ce n'est pas non plus qu'elle soit mensongère. C'est qu'elle nous présente la naissance de la vérité dans la parole, et que par là nous nous heurtons à la réalité de ce qui n'est ni vrai, ni faux »[305]. De sa parole émerge une vérité. La similitude entre Cassandre et l'hystérique ne siège pas dans le

[304] FREUD, S.; BREUER, J., *Études sur l'hystérie*, *op. cit.,* 254 p.
[305] LACAN, Jacques, « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse », *Écrits*, Éditions du Seuil, coll. « champ freudien », 1966, p. 256.

personnage mais dans leurs actes de parole qui formulent une implicite demande de définition à l'autre tout en refusant de se soumettre à cette définition. La position ambiguë de l'hystérique, parce qu'on ne sait jamais au juste d'où elle parle, donne un effet de fausseté à sa parole. Son adéquation avec le réel est trouble puisqu'elle change continuellement de position.

Par ailleurs, dès nos premières tentatives de définition, nous remarquons la difficulté commune à ces deux figures, difficilement définissable, autrement que par l'accumulation de motifs pour Cassandre et par l'énumération d'une étiologie variable pour l'hystérique. Dans tous les cas, on ne peut pas dire qui elle est. Cassandre et l'hystérique se dérobent continuellement à toute tentative de définition et trouble invariablement le cadre qui tente de les circonscrire. Pourtant, un début de définition se profile, non pas à l'intérieur du cadre, mais dans la mouvance de ce cadre. En effet, toutes deux, et c'est sans doute là ce qui nous a ouvert les yeux à une approche toute différente de ces deux figures, toutes deux ont cette capacité de ce mouvoir hors du cadre à chacune de leur apparition. Marie Goudot met le doigt sur une caractéristique essentielle de Cassandre lorsqu'elle écrit : « À chaque fois qu'on s'avance vers elle, les chemins de traverse se multiplient »[306], et l'on rencontre « des marges mouvantes »[307], dit-elle, tentant de la circonscrire. En essayant de la définir par une énumération de traits, on se rend vite compte qu'ils se multiplient, et changent continuellement. De son côté, Juliette Davreux, avant elle, dans sa monographie sur Cassandre constatait déjà, dans la figure mythique de l'Antiquité, la diversité des motifs et des représentations de Cassandre et soulignait comme un des traits principaux de sa figure : « le manque parfait d'unité ». Soulignons à notre tour l'ironie de cette définition avec le mot parfait et surtout cette notion de manque qui se profile déjà autour de sa figure, car Cassandre,

[306] GOUDOT, M., *Cassandre*, *op. cit.,* p. 14.
[307] *Ibid.,* p. 19.

tout comme l'hystérique, joue justement le manque : manque d'unité, manque de définition, manque de certitude, manque de savoir et manque de reconnaissance et d'écoute. Toutes deux ont dans leur parole une vérité sur elle-même qu'elles n'arrivent pas à déchiffrer. Cassandre joue son manque à elle-même, et souffre de ne pas savoir qui elle est. La plupart des auteurs se sont heurtés à cette spécificité de Cassandre de se dérober à toute tentative de définition, car elle se substitue à ce qui manque à l'autre, et offre une image qui convient temporairement puis s'y soustrait. Elle joue le manque et devient l'objet de ce manque, en même temps qu'elle joue son manque à elle-même. Lorsque nous avons abordé précédemment les idéologies auxquelles elle a été associée, nous avons constaté l'aisance avec laquelle, elle prête son nom à des croyances diverses : celle de Weber sur l'avenir, mais aussi celle des féministes.

Du côté de l'hystérie, les recherches n'ont pas été plus concluantes, les théoriciens de l'hystérie s'entendent sur l'impossibilité de définir cette maladie qui a même fini par disparaître de la terminologie psychiatrique. Thérèse Lemperière disait dans son article sur l'hystérie dans *l'Encyclopédie Universalis* : « La définition de l'hystérie […], n'a jamais été donnée et ne le sera jamais. Les symptômes ne sont ni assez constants, ni assez conformes, ni assez égaux en durée et en intensité pour qu'un type même descriptif puisse les comprendre tous »[308]. Gérard Wajeman reconnaissant son caractère transhistorique[309] et sa multiplicité[310], souligne tout l'intérêt de l'hystérie : « la double fonction que nous reconnaissons à l'hystérique : faire dire et ne pouvoir être dite »[311]. Elle dit le manque de l'autre. Elle dit là où il jouit. Ce qui explique la théorie de Gori, s'inspirant de Lacan, qui fait de l'hystérique une figure de l'impossible, de l'irreprésentable, un sujet interdit à la représentation : « elle obéit à

[308] LASÈGUE (1878) dans LEMPERIÈRE, Thérèse, *L'Hystérie*, http://www.universalis.fr/encyclopedie/hysterie/ , 2007, p. 1.
[309] WAJEMAN, G., *op. cit.*, p. 11.
[310] *Ibid.,* p.11.
[311] *Ibid.,* p.12.

chaque fois à la même nécessité : elle consiste à faire éclater le cadre et le sens que l'ubiquité et la vacuité de sa sémiologie convoquent et consacrent »[312]. Alors que Jean Gillibert associe Cassandre à une béance, un impossible dans la langue : « Elle dit avec une audace inégalée le néant de tout discours »[313]. Cassandre et l'hystérique établissent donc sur ces constats leur premier point commun : les deux figures sortent des limites de leur définition. Comme Thérèse Lemperière l'explique l'hystérique modèle sa demande – ce qu'elle est/devient – sur le désir d'autrui, en d'autres mots, en parlant son langage à lui (le langage d'une époque, d'une personne, d'une culture), elle devient l'objet familier de leur désir. De là viennent cette adéquation des symptômes aux concepts de l'époque, aux stéréotypes de la culture, et cette étonnante fluctuation d'une sémiologie qui reste avant tout un langage[314]. Cassandre et l'hystérique demeurent indéfinissables et survivent, malgré cela, culturellement. Elles sont transhistoriques et répondent à un besoin culturel toujours actuel d'exprimer le malaise des opprimés.

Indéfinissables, Cassandre et l'hystérique dans leur acte de parole demandent à être dites sans jamais se laisser dire, elles créent l'espace d'un savoir à advenir. Ainsi cette capacité « de dévoilement par lequel elle promeut et invalide sans cesse les constructions et figures du savoir »[315], lui octroie une fonction heuristique. Parce que l'hystérique se déplace sans cesse, dans les figures du savoir, Roland Gori affirme qu'il n'est pas de savoir sans hystérie. La parole hystérique « participe d'un art de la découverte, d'un art de découvrir en laissant à ce mot toutes ses ambiguïtés sémantiques. »[316]. En voilant et dévoilant le sens, elle instaure un rapport à la vérité (au

[312] GORI, Roland, « L'hystérie : état limite entre l'impensable et sa représentation », *L'interdit de la représentation*, Colloque de Montpellier 1981, Paris, Seuil, 1984, p. 162.
[313] GILLIBERT, Jean, « Cassandre, je pense à vous », *Psychanalyse et culture grecque*, coll. « Confluents psychanalytiques », Paris, Les Belles Lettres, 1980, p. 105.
[314] LEMPERIÈRE, T., *op. cit*., p. 2.
[315] GORI, R., *op. cit.*, p. 156.
[316] *Ibid.,* p. 157.

sens et au non sens) qui contraint à déplacer le lieu (figures et constructions) du savoir. Elle montre l'exception (la faille) qui fait progresser la réflexion, elle montre ce qui ne marche pas[317]. Cassandre se conforme à nouveau avec cette possibilité de créer du savoir : il suffit de constater ses nombreuses récurrences dans notre culture et sa survivance à travers les époques comme signifiant culturel se laissant investir de ce que l'autre désire. Lorsque l'hystérique fait produire du savoir, il s'ensuit une profonde réflexion et tentative de définition. Or, il arrive parfois, hors du cadre de l'analyse, que le mystère et l'énigme conduisent à des réactions de surinterprétation, comme le jaloux proustien, qui annihile la possibilité de comprendre la vraie demande formulée et s'éloigne ainsi de la vérité puisque sa vérité ne se comprend que dans la quête même du sujet vers lui-même. Or, certaines personnes refusent d'écouter Cassandre, préfèrent lui demander de se taire[318], et iront même jusqu'à la violenter ou la mettre à mort.

Cassandre et l'hystérique éprouvent toutes deux un besoin de vérité qui se manifeste par une identification temporaire à une autre femme, à une autre cause, se projetant à l'extérieur d'elle-même : « Son mode de pensée est d'identification (Freud 1923, Lubtchansky 1973). Appropriation par où elle étanche tout autant sa soif de savoir et de vérité »[319]. Cette identification se joue dans leur acte d'énonciation : elles demandent à l'autre de la définir sans se laisser saisir, pendant qu'elle investit le signifiant de l'autre sur le mode identificatoire. L'hystérique fonde cette demande dans son adresse à l'autre et Cassandre dans sa parole prophétique. « C'est qu'en effet, cet Autre, en répondant au "qui-suis-je ?" fait choir du même coup, quelle que soit la réponse, celui qui questionne au rang d'objet »[320]. La parole domine en assujettissant

[317] *Ibid.,* p. 15.
[318] WAJEMAN, G., *op. cit.,* p. 135.
[319] GORI, R., *op. cit.,* p. 165-166.
[320] WAJEMAN, G., *op. cit.,* p. 21.

l'autre[321] et en le plaçant dans une position de manque-à-savoir fondamentale[322]. Dora montre à Freud qu'elle a un savoir qu'il n'a pas, comme Cassandre montre au Coryphée qu'elle sait des choses qu'il ignore.

Cette demande, par ailleurs, est le résultat d'une souffrance identitaire et du discrédit qu'elles subissent et qui les placent dans une position intenable. Emmy Von N… dans *Études sur l'hystérie* parle de « tempête dans la tête »[323]. Le sujet ne se trouve plus comme sujet de sa parole mais incarnant le manque de l'autre. Cassandre ne parle pas comme les autres prophètes d'un lieu divin, elle parle d'un lieu qu'elle ignore à cause de la rupture d'avec Apollon, tout comme l'hystérique parle d'un lieu qu'elle ignore. Elles parlent de ce qu'elles ignorent et avec effroi. Elles disent toutes les deux des choses inintelligibles. Elles parlent sans être convaincantes et dans leur parole se trouve une défense même contre l'angoisse face à un irreprésentable, mais éprouvent néanmoins le besoin de le confronter au réel. Le symptôme et le cri se substituent à une représentation de l'irreprésentable. L'acte de parole est donc investi d'une angoisse face à l'impossible de la représentation. Pour Freud, l'hystérique « trouve dans le langage un équivalent de l'acte ; équivalent grâce auquel l'affect peut être "abréagi" à peu près de la même façon »[324]. Tout en ignorant ce dont elles parlent, elles savent qu'il s'agit de la vérité : « On aboutit donc à ceci que le mensonge, s'il est maladif, dit toujours la vérité, et qu'au fond, dès lors qu'il se trouve face à un médecin [autrement dit face à un interlocuteur], un malade ne peut dire que la vérité »[325]. La parole offre un appui imaginaire à l'hystérique en lui offrant un espace où peut se déployer ce savoir sur elle-même et se rendre intelligible et compréhensible. De la même manière c'est dans la

[321] *Ibid.,* p. 15.
[322] *Ibid.,* p. 27.
[323] FREUD, S., *Études sur l'hystérie*, *op. cit.*, p. 65.
[324] *Ibid.,* p. 5-6.
[325] WAJEMAN, G., *op. cit.,* p. 227.

parole que Cassandre trouve la possibilité d'exister comme être, avant même de prendre pleinement conscience qu'elle peut aussi être sujet de sa parole.

Conclusion

L'histoire de Cassandre, la dérive de sa légende jusqu'à aujourd'hui, se produit grâce à un fascinant dialogue entre plusieurs aspects de nos cultures (grecque, latine, allemande, italienne, portugaise, etc.), mélangeant les temps de l'Histoire (de l'antiquité à de nos jours) et les genres littéraires (débat oratoire, journalisme, théâtre, poésie, roman, nouvelle, science-fiction, épistolaire) choisissant ce que la postérité a conservé de sa légende (une femme qui annonce des malheurs que personne ne croit) ou encore la nouveauté des rôles qu'on lui demande de jouer (signataire avertie de pamphlet virulent).

Au vingtième siècle, Cassandre réapparaît de nouveau avec la guerre en trame de fond : elle se revêt du rôle de dénonciatrice et accuse l'humanité des conséquences barbares des guerres. (E. A. Robinson, Giraudoux, mais aussi dans de nouvelles traductions des *Troyennes* d'Euripide par Jean-Paul Sartre[326] et par Marie Cardinal). Alors qu'avec Christa Wolf, le personnage prend à nouveau de l'expansion pour se revêtir de toutes les caractéristiques de la légende vues jusqu'à présent. Dans un « tissu » narratif original, Christa Wolf fait de Cassandre la femme de toutes les révoltes : « le progrès suppose l'acquisition d'une langue qui se fonde, contrairement à celle du discours dominant, sur l'articulation des sentiments complexes et contradictoires, dont la souffrance et la peur »[327]. La Cassandre de Christa Wolf assoit la construction de son identité sur le savoir qu'elle tire de la connaissance de soi ; « Ainsi se confirmait le don de divination que le dieu lui accorda, mais abolie était la sentence la condamnant à n'être jamais crue de personne. Pour moi, elle était crédible en un autre

[326] RACINE, Roman, « Cassandre », *Dictionnaire des mythes féminins*, Monaco, Éditions du Rocher, 2002, p. 340-341.
[327] *Ibid.,* p. 342.

sens : il me semble qu'elle était la seule dans cette pièce à se connaître elle-même. »[328]. Connaissance de soi dont Wolf fait le seul savoir qui justifie la souffrance nécessaire à son acquisition. Nous développerons les occurrences du XXème siècle dans la partie suivante pour les traductions, puis dans les chapitres suivants pour les créations en poésie, théâtre, cinéma, et principalement récit.

Ayant achevé l'établissement des grands traits constitutifs de notre figure nous allons nous arrêter un instant dans la progression chronologique afin d'établir dès à présent quelques constats. Comme nous l'avons mentionné, le personnage de Cassandre se lie de près au thème de la vérité. Porteuse d'une vérité divine dans l'Antiquité, cette vérité se transforme au fil des siècles et prend des noms différents. Cependant, sa quête d'un savoir vrai sur le monde et sur soi demeure intacte.

Nous avons donc dans ce premier chapitre décliné toutes les vérités autour de Cassandre : parole vraie, quête de vérité, vérités de ses origines, vérités d'auteurs, effet de vérité. Notre travail a décrit Cassandre et son éventail de possibilités, ce qui nous a instruits sur ses multiples variations, sans nous écarter pour autant de l'essence du personnage qui se trouve dans son acte de parole authentique et vrai. La vérité de Cassandre est de ne pas cesser de parler. Sa parole est un acte de langage qui crée une motion qui permet au personnage de sortir victorieuse de sa situation tragique. Sa parole projette à l'extérieur d'elle-même l'horreur de sa situation et de ses prédictions, dans un mouvement qui lui permet de transformer son monde grâce au pouvoir de la parole. Elle est variable, ses traits changent, ses apparitions diffèrent, mais demeure son acte de parole, d'Homère à Marie Cardinal ; acte de parler malgré tout et de dire. Voilà, la seule vérité de Cassandre.

[328] WOLF, Christa, *Cassandre le récit et les prémisses*, Aix-en-Provence, Alinéa, 1987, p. 17.

Pourtant si jusqu'à présent nous avons parlé de ses actes, nous allons à présent nous tourner vers les mécanismes internes et l'impact sur le sujet de cette prise de parole. Ce que les auteurs du XXème siècle ont voulu explorer dans leurs réécritures : responsabilités de la parole, obligation et difficulté de dire, quête de soi, quête de la vérité sur soi. Cassandre porte les stigmates d'une folie qui motive sa quête personnelle de connaissance de soi et active une prise de conscience individuelle et collective. Que fait sa parole de si exceptionnelle ? Que dit-elle au XXème siècle ? D'où parle-t-elle ? Que dit-on d'elle ? De quoi parle-t-elle ?

Dans la littérature, l'horreur de sa parole ne se situe pas dans la vérité qui reste associée à la clarté et à la pureté dans le sens commun. L'horreur, c'est de n'être pas crue et de demeurer impuissante. Personne ne croit qu'elle dit la vérité, elle est dès qu'elle énonce prise dans le registre du mensonge. Le souci, source d'angoisse, c'est que tout le monde sait qu'il s'agit d'un mensonge qui dissimule une vérité. Fiction, certes, mais qui cache une vérité. C'est ce qui distingue la parole de Cassandre de tout autre discours. Ordinairement, le sens commun fait que l'on considère vrai un énoncé, or, le sien est semi-faux, semi-vrai. Cassandre voit sa parole élaborée à partir de ce paradoxe. La parole de Cassandre est toujours une vérité dissimulée dans sa parole.

DEUXIÈME PARTIE

Parole de Cassandre !

Introduction

« Et pourtant, si nous sommes intéressés à ce qui se parle,
c'est qu'en ce point joue un effet, non de raison, mais de vérité. »[329]

André Green, *Un œil en trop*

Comme, nous l'avons vu à la partie précédente, Cassandre est une figure littéraire du vide. Sa parole s'est révélée, à travers ses origines, chargée de porter l'ambiguïté comme un fait littéraire. Arrivé à ce point, il nous a paru intéressant d'explorer dans quelle mesure, dans les adaptations théâtrales de son histoire, se sont conservées ou développées les caractéristiques de sa parole. Quels ont été les traits retenus par les auteurs qui tout en s'éloignant des textes antiques, ont souhaité garder la charge métonymique de son nom. Ajoutant à son caractère polymorphe, les auteurs dramatiques lui ont insufflé, en plus du don de la parole, une parole authentique et une voix plus personnalisée, tout en conservant son aspect subversif. Dans cette partie, nous allons tenter de voir comment Cassandre, dans les textes dramatiques postmodernes, joue par sa parole le vide de l'être (parlant), c'est-à-dire le vide d'un sujet écran qui au XXème siècle commence à se construire une voix et une identité originale. Conservant sa capacité d'évoquer par son nom le cadre vide de la figure littéraire, Cassandre se dote au vingtième siècle de la charge de matérialiser une voix qui semble s'abolir en même temps qu'elle s'énonce, dans des mouvements contradictoires permanents. Alors qu'elle représente elle-même un vide, sa parole prolonge ce même effet, en conservant sa fonction heuristique. Une parole qui parce qu'elle ne dit rien,

[329] GREEN, André, *Un œil en trop : le complexe d'Oedipe dans la tragédie*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « critique », 1969, p. 15.

génère du savoir. Une parole qui dit *le rien*, l'indicible, le manque de parole et les manquements (à entendre comme les limites) de la parole. Cette parole révèle par ailleurs, le manque à être de cet être parlant que nous développerons dans la troisième partie de cette thèse. Sa parole ambiguë révèle dans son rapport à l'autre un ensemble de demandes implicites qui tentent de combler dans ce processus le vide de sa parole. Pour ce faire nous allons devoir dépasser notre niveau d'écoute habituel, qui par accoutumance aux bruits incessants de la modernité a déjà cessé d'écouter le cadre qui entoure toute communication. La réelle écoute passe désormais par un travail littéraire qui convoque des habiletés de lecture, de la même importance que la mise en place de l'analyse de textes et critique de l'art au XIXème siècle avec des écrivains amoureux de l'art comme Baudelaire, Wilde, Balzac, Zola, qui pour étayer et enrichir la présentation des œuvres d'art l'ont pourvue d'un appareil critique destiné à mettre au grand jour le véritable travail poétique de la langue. En d'autres mots, nous allons devoir dans cette partie nous laisser suggérer par les auteurs la représentation d'une nouvelle vérité sur la parole, telle que Lacan, à la suite de Freud, a bien voulu la rechercher dans le discours des hystériques.

> « L'ambiguïté de la révélation hystérique du passé ne tient pas tant à la vacillation de son contenu entre l'imaginaire et le réel car il se situe dans l'un et dans l'autre. Ce n'est pas non plus qu'elle soit mensongère. C'est qu'elle nous présente la naissance de la vérité dans la parole, et que par là nous nous heurtons à la réalité de ce qui n'est ni vrai, ni faux. »[330]

Par son ambiguïté, parce qu'il est sans cesse en mouvement autour d'elle, Cassandre fait apparaître ce cadre. Dans sa demande d'écoute, elle fait apparaître l'appareil de l'énonciation comme défaillant, et lève le voile sur une vérité qui désormais se trouve par recherche et à force de questionnement. Le postulat de sincérité érigé par les linguistes ne peut plus s'appliquer au XXème siècle. Le discours, nous le savons désormais, est déjà pris dans le mensonge de ses intentions : vendre, convaincre, manipuler, faire taire,

[330] LACAN, J., « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse », *op. cit.*, p. 256.

passer sous silence. Cassandre réveille les endormis. Sa parole revendique une écoute attentive au contenu et à ses modalités de mise en communication.

En plus, dans sa demande aux autres, Cassandre pose le problème d'identification et de reconnaissance de la vérité. Elle enclenche l'obligation d'entamer une recherche pour découvrir le vrai entre tous les discours. Pour raisonner juste, il faut désormais suivre les méandres pour accéder aux vraies informations. Et c'est à la littérature de répondre à ces questions puisqu'elle discute justement de la place de la parole. Giraudoux avait bien compris les enjeux de la parole dans sa pièce *la Guerre de Troie n'aura pas lieu*. Déjà en 1935, il avait pressenti et mis en scène avec Jouvet cette parole multiple : un nouveau Babel de la parole où, en plus des langues, se mêlent les intérêts et les idées de chacun. L'homme du XXème siècle sait désormais que le pouvoir est à celui qui sait se faire écouter. Il a transformé son intérêt pour la parole, comme possibilité de communiquer, en un outil de propagande et de guerre. La parole se revêt d'une importance capitale ; elle charme, convainc, informe, incite. Il n'est pas faux de dire que la parole est la nouvelle arme de nos sociétés modernes. D'autant plus dangereuse que l'on méconnaît encore très mal les conséquences à long terme de l'usage d'une parole détournée de son objectif de communication. Pourtant, il est alarmant de constater l'influence grandissante de la propagande. Combien de civilisations sont victimes de ces individus qui maniant la langue, trompent leur peuple pour des idéologies personnelles ? C'est dans ce cadre que se place aujourd'hui Cassandre dans sa quête pour retrouver une parole aux effets de vérité, dans une quête qui passe par et dans la parole. Nous rejoignons la psychanalyse dans l'intérêt que ses fondateurs ont pu accorder à la parole, comprenant l'urgence de considérer la parole comme un fait culturel bien plus complexe qu'il n'y paraît. De considérer l'importance de cette parole dans la construction/déconstruction d'un individu, et de sociétés.

Dans cette partie de notre thèse, nous avons voulu démontrer que Cassandre est la réactivation d'un paradigme qui se manifeste comme un procédé littéraire qui agit à l'intérieur du texte. Cassandre a l'avantage de représenter, comme personnage littéraire par la concentration dans sa figure, un réseau de significations dont les grandes tangentes sont le savoir, la vérité, la parole, l'hystérie, et l'irreprésentable. Ce personnage par sa béance originelle (demande d'écoute à l'autre) se présente comme un corps vide à investir. Sachant cela, nous allons voir comment les auteurs de la modernité ont créé leurs propres ramifications/reconfigurations autour de ces paradigmes. Absent chez certains et exacerbé chez d'autres mais prenant lieu à chaque fois dans son histoire passée, présente et future. Il suffit de s'imaginer que chaque paradigme est la corde d'un instrument Cassandre avec lequel chaque auteur compose sa mélodie. Virtuoses de Cassandre, ces auteurs ont en commun un questionnement des limites de la langue et de la parole de Cassandre. Ses prophéties, type de parole porteur de vérités, mais d'usage désuet posent le processus du doute systématique auprès du destinataire de cette parole. Remise en question qui s'étend jusqu'à l'énonciateur, en passant par le contenu, les références et au contexte tel que nous l'avons vu lors de l'analyse de la situation de communication.

Nous nous bornerons à définir la parole comme des mots en mouvement, impliquant bien sûr l'être du sujet, l'acte d'énonciation, mais aussi d'infimes détails comme le choix des mots, le refus de parole, les silences, l'inexprimé, l'inexprimable, l'innomée, l'innommable, les non-dits, l'indicible, et ses milles pirouettes (terme indiquant autant les figures de styles, la thématique, que la narration). Nous allons aussi parler, comme Heidegger le souligne, de la parole qui nous fait défaut : « Étrangement là où, pour quelque chose qui vient à nous en nous concernant, nous accapare en nous attirant à lui, nous oppresse de son urgence ou bien nous enflamme d'enthousiasme,

nous ne trouvons pas le mot juste »[331], et de la fonction poétique, c'est-à-dire du travail d'écriture. Dans cette partie, nous serons sans cesse confrontés dans notre recherche des effets de vérité dans la parole d'un empêchement méthodologique que nous avons effleuré avec Detienne et ses recherches sur la vérité en Grèce ancienne. C'est aussi un problème que Heidegger souligne dans son livre *Acheminement vers la parole*, plus précisément dans son « Entretien sur la parole ». Il s'agit de l'incapacité de la langue à nommer ce qui n'existe pas encore.

La spécificité de Cassandre est sans aucun doute sa parole mise en œuvre dans la fiction, une parole qui agit comme un paradigme et qui se construit par une élaboration par le langage et le travail poétique des auteurs réactivant à chaque fois un ensemble de points névralgiques qui nous parle d'un certain sujet, de certains thèmes d'un certain lieu, d'une certaine manière, d'un certain rapport à l'autre. C'est une parole remplie de signifiant-vérité, de signification et de vérité. Dans la parole de Cassandre il y a un espace entre ce qui est dit et ce à quoi cela réfère. Lacan le dit, dans un langage il n'y a pas de corrélation fixe entre les signes et la réalité qu'ils signifient : « Car dans un langage les signes prennent leur valeur de leur relation les uns aux autres, dans le partage lexical des sémantèmes autant que dans l'usage positionnel, voire flexionnel des morphèmes »[332]. C'est cet espace qui sera investi par les auteurs. Dans la modernité, les auteurs n'ont plus pensé Cassandre de manière à évacuer certaines caractéristiques mais plutôt dans le sens d'une accumulation de plusieurs références. L'originalité réside désormais dans l'agencement des traits plutôt que dans une sélection restrictive. C'est cette reconfiguration d'un ensemble de références qui donne véritablement un sens, un nouveau souffle de vie à Cassandre.

---

[331] HEIDEGGER, Martin, *Acheminement vers la parole*, traduit de l'allemand par Jean Beaufret, Wolfgang Brokmeir et François Fédier, Gallimard, coll. « Tel », 1959 (1976), p. 146.
[332] LACAN, J., « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse », *op. cit.,* p. 297.

Il restait pourtant le défi de donner forme à toutes ces questions, car comment cadrer cette énonciation qui se soude à chaque fois chez nos différents auteurs dans un genre différent avec un sens et une quête revisités. Comment soutenir cette parole qui fait effraction à toute écoute ? Comment parler de cet indicible de sa parole ? Comment saisir cette énonciation qui prend forme dans une reconstitution d'une figure dont les traits ne cessent de varier. Comment défaire le paradigme Cassandre pour démontrer son fonctionnement sans en perdre l'essence.

Dans toute parole, il y a une vérité intrinsèque, que ce soit une vérité de fait ou une vérité d'énoncé, vérité sur le sujet. Chez Cassandre ce qui fonde la vérité de sa parole c'est que sa demande à l'autre résulte d'une besoin et d'un impératif. Nous ne nous demanderons pas ce qui est vrai dans ce qu'elle dit, mais nous nous attarderons à mettre en valeur la vérité qui se cache dans son action de dire.

La parole de Cassandre attire d'emblée l'attention sur une situation d'énonciation particulièrement complexe. Dans son acte individuel de mise en fonctionnement de la langue, Cassandre pose le destinataire de sa parole dans une position choisie et parfois délicate. Cet autre la réinvestit aussi sous la forme d'un énonciateur. La source de la production de l'énoncé pose un problème de polyphonie puisque dans certains cas, il y a plusieurs locuteurs qui mobilisent la langue pour leur compte. Ainsi la relation du locuteur à la langue se dote d'un inquiétant sentiment d'étrangeté puisque Cassandre parle avec une langue (celle d'un autre savoir que le sien) qu'elle ne connaît pas, et qu'elle ne reconnaît pas comme étant la sienne. Cela n'est pas sans évoquer cette célèbre hystérique Anna O. qui, en période de crise, perd l'usage de la parole puis ne sait plus que parler anglais.

Son propos est hors du commun puisqu'il traite du futur (ce qui est d'ordinaire impossible puisque nul ne le connaît), ce qui en fait un problème du point de vue du

locuteur qui, théoriquement, ne peut détenir ce savoir, et qui, en plus, pose le sujet de cette parole dans deux temporalités distinctes : moment de l'énonciation et moment où se déroule la prédiction. En outre, elle parle d'un futur sombre et pessimiste (destruction d'une civilisation). Dans notre cas, l'acte et le texte de l'énoncé contribuent à brouiller les référents ordinaires de la communication. Le conflit intérieur du personnage, ses propos dérangeants - qui provoquent l'hostilité de son environnement - et le dévoilement d'un impératif devoir de conscience brouillent chacun à leur tour le message de Cassandre.

Nous allons donc voir à présent les ramifications de cette rupture de communication, comment s'instaure la prise de parole et enfin, les différents contenus de sa parole. La vérité dans la parole de Cassandre et les demandes implicites qu'elle contient, est déjà un sujet fort étendu. Nous avons donc circonscrit notre corpus afin de profiter d'une analyse en profondeur et minutieuse des apparitions de Cassandre au XXème siècle.

Nous avons choisi un genre littéraire qui excluait tout l'aspect narratif des récits pour accorder une place privilégiée à la parole. Le théâtre est un genre privilégié pour l'analyse des énoncés. Cassandre est un personnage qui s'adresse toujours dans un discours direct à un autre personnage. Il y a parfois des paroles rapportées mais d'une manière générale le genre théâtral circonscrit notre objet à examiner. La parole insérée dans un dialogue apparaît en quelque sorte dépouillée des variations de l'énonciateur et du destinataire, pour nous laisser le loisir d'examiner de plus près ce qu'elle dit et comment elle le dit. C'est ainsi qu'il apparaîtra que la parole, avec Cassandre, ne va jamais de soi, elle est continuellement remise en cause ; sa fonction de communication est pleine de failles.

Dans notre corpus, nous avons choisi trois œuvres : l*a Guerre de Troie n'aura pas lieu* de Jean Giraudoux, *Cassandre* de Suzanne Dumarest-Dussauge et *le Rêve*

d'Alvaro d'Eudes Labrusse. Chacune de ces œuvres présentent Cassandre participant au déroulement de l'histoire comme personnage ayant ses gestes et ses propres paroles. Nous allons maintenant présenter plus en détail chacune de ces œuvres.

La perspective par laquelle nous nous préparons à examiner *la Guerre de Troie n'aura pas lieu*[333] a rarement été empruntée par la critique dans ses lectures de l'œuvre giralducienne. D'abord dans un premier mouvement, notre lecture se concentre uniquement sur la partie théâtrale de son œuvre, puis dans un deuxième mouvement, elle se réduit à un seul personnage : Cassandre. Personnage qui n'est ni un motif, ni un personnage-type qui, pourrait-on dire, revient sous d'autres noms. Définition par la négative qui souligne son caractère évanescent dans l'œuvre de Giraudoux. C'est un personnage à apparition unique, convoqué au détour d'une écriture, comme une intrusion dans le style de Giraudoux. Sa parole porte toute la structure ambiguë de la tragédie giralducienne : ironie, tristesse et impuissance face à son destin. Particulièrement pour Giraudoux, le tragique est une affaire de parole, parce que l'homme parle il commet des actes irréparables, et parce qu'il n'arrive plus à parler face à l'horreur pétrifiant de certaines situations. Comme le rappelle Yves Moraud dans son article *Jean Giraudoux, auteur tragique : la dialectique du verbe et de l'action* : « La tragédie pour l'homme commence vraiment avec la parole, avec le jugement qu'il porte sur les choses, sur soi-même. Elle est la tragédie de cette connaissance »[334]. Giraudoux introduit la notion d'une parole véridique qui est tragique en soit parce qu'elle a une force illocutoire. Les personnages n'ont certes aucun pouvoir sur le destin, mais peuvent par le truchement de leur capacité à s'exprimer, plaider leur propre cause face à un destin inéluctable.

---

[333] GIRAUDOUX, J., *op. cit.*, p. 481-551.
[334] MORAUD, Yves, « Jean Giraudoux, auteur tragique : la dialectique du verbe et de l'action », *Revue des sciences humaines*, Université de Lille / Faculté des lettres et sciences humaines, Éditions José Corti, avril-juin 1969, tome 24, n° 134, p. 303.

La Guerre de Troie n'aura pas lieu est une pièce de théâtre qui pose au fondement de sa poétique une remise en question du pouvoir de la parole. Les conflits qui y sont nombreux sont tous mis en scène dans des échanges verbaux. La question de la parole y est centrale, jouée et rejouée sous tous les modes, tous les registres. Et si chaque personnage s'évertue à exécuter des prouesses langagières mêlant les figures de style, aux procédés d'argumentation, Cassandre dans ses actes de parole, est le personnage qui déconstruit la langue jusqu'à la perte de sens. Aucune pièce, plus que *la Guerre de Troie n'aura pas lieu,* ne présente autant de désillusions quant à la parole. Au-delà des thèmes évoqués par la pièce, un seul questionnement domine en permanence : la parole est elle encore un outil de communication efficace ? Peut-on encore, en 1935, croire en la parole ? Et qui mieux que Cassandre, par sa simple présence, pouvait contribuer à enrichir le débat ouvert par Giraudoux, témoin et précurseur d'une problématique propre à la modernité : quels pouvoirs pour la parole moderne ?

Soulignons, d'une part, que de tous nos auteurs abordant Cassandre, Giraudoux est le seul dont l'œuvre ait été admise par la postérité comme un témoignage de l'histoire littéraire, et à ce titre se mérite une publication dans la prestigieuse collection Pléiade de Gallimard. Soulignons, d'autre part, que Giraudoux est consacré par les écoles, et plus particulièrement sa pièce, *la Guerre de Troie n'aura pas lieu,* dont les nombreuses éditions scolaires et didactiques témoignent à la fois d'un désir de l'enseigner et du désir des éditeurs de le voir enseigné. Refusant l'idée d'avoir écrit avec *la Guerre de Troie n'aura pas lieu* une pièce d'actualité, il dit plutôt avec une modestie qui l'honore, avoir eu l'intention d'écrire une pièce dont les idées sont permanentes. Par cette pièce, il redonne au dialogue ses titres de noblesse et le remet au cœur des

procédés qui mettent en scène selon Jacques Body les conditions pour que s'ouvre un réel dialogue[335].

L'intrigue de *la Guerre de Troie n'aura pas lieu* s'inscrit dans la tradition littéraire des réécritures de l'Antiquité grecque. Ses références y sont nombreuses à travers les différents personnages dont le lecteur connaît le passé et le futur, sans qu'il y ait une réelle nécessité pour le sens de l'histoire à se dérouler à cette époque et dans ce lieu géographique. À cause de son unité de lieu (le palais) et de temps (en un jour), l'histoire devient presque libérée de son cadre spatio-temporel. La pièce est une écriture des pourparlers qui auraient eu lieu avant la guerre de Troie lors de cette première expédition de Ménélas et d'Ulysse venus seuls, chercher Hélène, tentant d'une certaine manière d'éviter la guerre[336]. Dans sa pièce, Giraudoux écarte Ménélas, mais conserve Ulysse et ses intentions, communes à certains personnages des deux parties d'éviter la guerre. En effet, Ulysse jouera même de la folie selon la mythologie pour éviter de se joindre à la promesse faite par les prétendants – qu'il avait lui-même suggéré à Tyndare – de défendre Hélène contre tous ceux qui tenteront de la ravir à l'époux qu'elle aura choisi. L'originalité de cette pièce se trouve justement articulée autour des multiples fonctions de la parole comme outil de communication, mais aussi dans la démonstration de son inutilité et de son pouvoir destructeur. L'échange entre Ulysse et Hector témoigne de ce désir de communiquer pour s'entendre, alors qu'il existe, par ailleurs, des paroles stériles dans la bouche de personnages tels que Demokos le poète, dont la parole ne sert qu'à exciter les sots (La Fontaine), ou des paroles révolutionnaires comme celle d'Hécube défendant la cause des femmes. Nous allons donc voir entre autre dans cette partie, comment Cassandre matérialise cette remise en cause du pouvoir de la parole.

---

[335] BODY, Jacques, « Introduction générale », dans GIRAUDOUX, Jean, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1982, p. XXXI.
[336] GRIMAL, P., *op. cit.*, voir les entrées Ménélas et Ulysse.

La deuxième œuvre de notre corpus est une pièce de théâtre dont le succès éditorial fut mitigé. Bien que la *Cassandre* de Suzanne Dumarest-Dussauge ait obtenu le prix Georges Jamati en 1972, sa pièce ne se trouve plus en librairie. À cette époque Suzanne Dumarest-Dussauge poursuit des études d'esthétique expérimentale pour le C.N.R.S de Paris. Publiée en 1979 à Sherbrooke (Canada), cette pièce semble plutôt avoir été écrite pour la lecture que pour une éventuelle représentation théâtrale. C'est une pièce de théâtre très narrativisée. Cette collection « Création » se voulait avant tout un espace de publication destiné aux œuvres de la francophonie d'origines diverses, ses auteurs étant autant originaires d'Acadie, d'Alger, de l'Outaouais, d'Ottawa, ou de Lyon. Suzanne Dumarest-Dussauge s'est principalement démarquée pour ses analyses dans le domaine de l'esthétisme et de la pratique artistique dans le *Bulletin de la bibliothèque de France*. Préfacée par Étienne Souriau, connu pour son ouvrage *Vocabulaire d'esthétique*, publié chez PUF, coll. « Quadrige » en 2004, la pièce de théâtre *Cassandre*[337] de Suzanne Dumarest-Dussauge se démarque des autres textes créatifs sur Cassandre par sa sensibilité exacerbée face à la problématique profondément humaine de ce personnage, qu'elle a mis en scène en explorant une extra sensibilité productive de sens dans sa relation aux autres. Comme Souriau le souligne « c'est pourtant notre propre histoire qu'on vient de nous raconter là »[338]. Cette Cassandre-ci naît dans une recherche particulièrement méticuleuse d'une esthétique artistique et plastique, Suzanne Dumarest-Dussauge met en scène des échanges entre les personnages où la parole n'est vraie que parce qu'elle sert à communiquer, à nouer des relations. Le théâtre redevient lieu d'échange et de communication. En s'inspirant

[337] DUMAREST-DUSSAUGE, Suzanne, *Cassandre théâtre*, Sherbrooke, Québec, Éditions Naaman, coll. « Création v. 48 » 1979, 115p.
[338] SOURIAU, Étienne, préface de DUMAREST-DUSSAUGE, S., *op. cit.*, p. 9.

d'Eschyle, Suzanne Dumarest-Dussauge remet au goût du jour, la parole de Cassandre qui affirme la nécessité de faire face, par le dialogue, aux atrocités de la haine raciale.

L'histoire se divise en trois journées de longueur inégale : la première « Le sommet d'une destinée » se compose de six scènes, la deuxième « le message indicible » de neuf, et la troisième « Le vain combat entre les dieux et les hommes » de dix-neuf. Cette disposition a un effet sur la tension dramatique qui croit en importance, en symbiose avec la quantité de scènes qui scande l'urgence et la précipite vers la fin tragique de Cassandre. La pièce s'ouvre sur un Agamemnon ayant ravi Cassandre, content de lui et imbu de ses victoires, malgré le sacrifice d'Iphigénie que Clytemnestre lui rappelle, et les atrocités commises (profanation du sacré, meurtres gratuits, destruction des temples). Dès l'ouverture, nous voyons Agamemnon chargé de son passé, malgré son apparente insouciance. Il a délaissé Cassandre pendant le voyage de retour parce qu'il voudrait s'assurer de sa coopération volontaire qui lui permettra d'avoir accès à ses révélations sur le futur. Seulement il ne semble pas accepter que Cassandre ne sache pas tout : elle ne voit que ce que les dieux lui permettent de voir. Il laissera Cassandre aimer Oreste, et ne leur interdira point de se fréquenter. Cassandre sera surtout victime de ses prédictions, puisque l'avenir ne lui montre que la mort, la sienne, mais aussi celle d'Agamemnon et le crime à venir d'Oreste. Par le couple Cassandre-Oreste, la jeunesse et l'amour s'opposent au devoir et à la responsabilité qui incombent aux personnages tragiques. Oreste pose ce problème éthique par l'acte de vengeance qu'il va commettre et Cassandre parce qu'elle ne peut jamais s'empêcher de dire ce qu'elle voit. La pièce se termine sur un effet de foule réclamant la mort de Cassandre dans une hystérie collective. Cette histoire montre bien la responsabilité éthique des clairvoyants face au peuple qui réagit instinctivement plutôt qu'avec modération et réflexion. Cassandre est encore une fois victime de son savoir parce qu'il est reconnu comme vrai, mais ignoré.

Écrite en 2006, *le Rêve d'Alvaro*, est une pièce de théâtre à l'humour grinçant de profondeur et de vérité. Publiée aux éditions de l'Avant-scène théâtre aux collections Quatre-vents, cette pièce dénonce les grands maux de notre époque, écrit Colette Nucci dans sa préface : « le pouvoir, l'argent, la corruption, les médias, la télévision, la Bourse, les profits gigantesques des grandes entreprises, les pauvres toujours plus pauvres, la justice bafouée… »[339]. *Le Rêve d'Alvaro*, tel que l'indique l'éditeur, est une farce épique et mondialiste, traitant de révolutionnaires massacrés par les tyrans du capitalisme, au travers desquels Alvaro un simple berger, réussit à l'aide des trois Saintes, de se faire aimer d'Elleen Witharm la plus belle femme du monde. Souhaitant s'éloigner de la laideur du monde superficiel et économique où Elleen n'est en somme qu'une monnaie d'échange, le couple se réfugie dans les montagnes et dans le camp des guérilleros qui sera très vite assiégé par l'armée. Pépita-Cassandre, la voyante aux rêves de papier glacé, se nourrit de revues de mode et veut à tout prix accéder au rêve américain. Du côté des opprimés, Cassandre représente une jeune femme ordinaire, travaillant dans un petit restaurant pour survivre, qui rêve et souhaite améliorer ses conditions de vie. Elle n'a pas peur du travail et ne se laisse pas endormir par ses rêves. Elle fonce sans hésitation, ce qui la conduira dans les bras du sans scrupule Philip Siward. Voulant échapper aux conditions de vie difficile des réfugiés, Pépita propose ses dons de voyante à Siward pour lui assurer la victoire. Elle a le don de voir l'avenir et deviendra la maîtresse pour cette raison de l'impitoyable Philip Siward, chef de la police secrète, Or, il n'en a que faire puisqu'il se sait déjà bien plus puissant que les guérilleros, il ne la garde auprès de lui que pour se distraire. Croyant enfin son destin assuré, Pépita quitte sa famille, mais dès le lendemain, Siward la chasse et tue toute sa famille dans un bain

[339] NUCCI, Collette, préface « le rêve d'un monde meilleur », LABRUSSE, Eudes, *Le Rêve d'Alvaro (farce épique et mondialiste),* Paris, L'Avant-scène théâtre, coll. « Quatre-Vents », 2006, p. 8.

de sang atroce. Elle en devient folle et sera mise dans un asile au frais du plus riche homme du monde et mari de la belle Elleen, John Scentless.

Dans cette pièce, les extravagances sont nombreuses. Alvaro est sans cesse accompagné de son lama Libertad auquel il voue un amour bienveillant presque aussi fort que celui qu'il éprouve pour Elleen. La trahison de Cassandre-Pépita n'est que la matérialisation de sa rancœur vis-à-vis d'Alvaro, ce fils bien aimé, insouciant et à la charge de tous. L'amour maternel pousse Anastasia à pénétrer dans le camp militaire et à tenter d'assassiner Siward pour ce qu'il a fait à sa fille ; elle finit fusillée. Judith, la femme trompée de Siward, envoyée par son mari avec de faux plans afin de communiquer de fausses informations aux ennemis, finit pendue au bout d'une corde. Les dieux sont indifférents au sort des humains. Et pour finir, la belle Elleen assassinée par son mari qui n'a plus rien à faire d'elle depuis que ses actions ont repris de la valeur. Une complète extermination des marginaux pour assurer la sécurité économique d'un riche actionnaire au détriment de tous les autres. Au milieu de cette farce, ce grotesque conflit, et le peu de valeur accordée à la vie humaine, la voix de Cassandre se démarque par sa rêverie innocente et la détermination fatale qui la motive à mettre toutes ses forces au service du changement. Car malgré ses erreurs, elle tente de s'adapter et de s'allier aux puissants afin de se sauver la vie et de sauver la vie des siens.

Nous allons voir dans ces trois œuvres, très inégales, que la parole de Cassandre montre autre chose que ce qu'elle dit, et formule d'implicites demandes aux autres. Du point de vue théorique, nous avons conservé les mêmes orientations que dans notre première partie : linguistiques, psychanalytiques, philosophiques et littéraires. Sans dire que son rôle n'est plus de communiquer, il est clair que la parole se double d'une fonction heuristique : elle questionne le sens du mot communiquer. L'échange d'informations ne semble plus l'unique acte compris dans le fait de dire. Nous avons

choisi de conserver l'approche psychanalytique, les réflexions freudiennes et lacaniennes sur la parole dans la cure, et particulièrement ce concept d'hystérie – déjà évoqué dans la première partie – qui se prête particulièrement à la démonstration d'une émergence de la vérité, par et dans la parole. Comme Lacan le souligne dans un important compte-rendu, *Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse* : « Qu'elle se veuille agent de guérison, de formation ou de sondage, la psychanalyse n'a qu'un médium : la parole du patient. »[340].

Dans le premier chapitre, nous avons voulu illustrer comment la parole de Cassandre dans les réécritures théâtrales du XXème siècle perd sa fonction de communication pour privilégier un autre type de relation à l'autre. Dans la modernité, les prises de parole de Cassandre disent autre chose que de l'information. Elle est un élément métalinguistique de l'histoire qui vient remettre en cause les actes de parole. Les siens, mais aussi ceux des autres. Sa parole sabote le message premier pour laisser apparaître une autre réalité en poussant la langue dans ses extrêmes limites. Devant le constat du vide dans sa parole, l'autre interlocuteur est contraint de chercher ailleurs le sens de ses actes de paroles.

Dans le second chapitre, nous allons démontrer que sa parole en acte entraîne de nombreuses modifications à la scène d'énonciation : polyphonie, puis achronie, enfin une surcharge tragique par accélération et rupture du rythme dans l'énoncé, et finalement une modification du rapport au futur.

Dans le dernier chapitre, nous allons examiner le contenu de sa parole qui parce qu'il est prédictif fige le destin de l'autre. Avec Cassandre, la problématique du destinataire devient un impératif. Parce qu'elle n'est pas crue, il existe déjà avant même qu'elle prenne la parole, une tension extrême, un conflit qui se joue-là, entre Cassandre

[340] LACAN, Jacques, « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse », *op. cit.,* p. 247.

et celui à qui elle s'adresse. Ce conflit s'installe dans sa prise de parole en fragilisant la légitimité de sa position d'énonciation. Pour compenser cette fragilité, Cassandre va enchaîner le destinataire à sa parole en utilisant une parole ambiguë qui oblige le destinataire à entamer une quête de sens. En se présentant elle-même comme énigme, ou en présentant sa parole comme énigme, elle formule une demande implicite de déchiffrement. Nous allons voir que Cassandre dévoile une part horrible et indicible de la vérité qui en retour lui attire la haine et la fureur des destinataires de sa parole. Enfin, sa parole la lie par ailleurs aux autres sur un mode plus serein puisqu'au-delà de l'horreur elle parvient à créer des liens bienveillants et à assurer la transmission de sa parole.

I. Le vide de l'être (parlant) dans la perte de sens et dans l'altérité

Pour Lacan, la parole ne peut exister que dans son rapport à l'autre, ce qui constitue une importante partie de la thèse qu'il développe dans le Rapport du congrès de Rome de septembre 1953, *Fonction et champ de la parole*, il explique ses intentions : « Nous montrerons qu'il n'est pas de parole sans réponse, pourvu qu'elle ait un auditeur et que c'est là le cœur de sa fonction dans l'analyse »[341]. Dans l'analyse de la position d'énonciation de Cassandre le besoin d'un destinataire se présente comme un impératif, mis en évidence par la malédiction d'incrédulité qui pèse sur elle. Chez ce personnage la demande à l'autre est pressante, demande d'écouter la vérité, demande de sauver le monde, toutes les demandes se caractérisent non pas par leur contenu, mais par leur obligation pour le sujet d'avoir un interlocuteur.

1. L'énigme Cassandre et la demande adressée à l'autre

Ce qui marque de prime abord dans la parole de Cassandre c'est la force absurde qui est contenue dans chacune de ses énonciations. L'énigme vide la parole de son sens, dans le moment où se diffère la réponse. L'attente crée du vide, crée du savoir et enchaîne l'autre dans une obligation de répondre. Dans l'attente de la réponse, il n'y a rien, il y a du rien. Lorsqu'elle prend la parole, la scène est d'ores et déjà marquée par un sérieux imposé par l'urgence de ses demandes. La parole de Cassandre formule des demandes à l'autre qui se concrétisent par des phrases interrogatives, mais aussi par un énonciateur en position de demande d'identité puisque l'énigme de son personnage sous-entend continuellement cette demande de définition d'elle-même. Dans sa conception de l'hystérie, Wajeman établit les implications de cette demande d'identité :

[341] *Ibid.,* p. 248.

cette demande à l'autre se médiatise par la parole qui, du même fait, souligne par cet acte autre chose : « Mais ce que rend présente la structure du discours de l'hystérique c'est, au-delà des réponses – elles peuvent être diverses –, la fonction de l'énigme comme telle qui est ce qui presse de répondre (cela on le sait ne va pas sans menace) »[342]. Le mythe de Cassandre met en scène dans l'histoire de son don, l'importance de la demande d'une parole vraie, tout en la privant de celle-ci. Ce mouvement entre la demande accordée puis discréditée noue Cassandre dans une demande sans cesse rejouée dans ses prises de paroles : demande d'écoute et disgrâce : conséquemment sa parole se vide de son sens et de son rapport au réel. En effet, Apollon, en lui enlevant le don de persuasion, coupe le lien qui unit Cassandre au monde extérieur, il la renvoie à sa réalité intérieure et la force à un retranchement sur elle-même. Par conséquence, la quête de Cassandre est de tenter de remettre en face d'elle un interlocuteur valable qui rend à sa parole sa valeur de vérité, de réalité et la réhabilite comme sujet. Car en fait, malgré la malédiction, ses interlocuteurs ne sont pas tous incrédules, certains le sont et d'autres ne le sont pas, et entre ces deux postures Cassandre trouve une forme d'existence à sa parole. Cassandre utilise la parole afin de formuler cette demande à l'autre et de réinstaurer le lien brisé symboliquement par Apollon, par ceux qui ne la croient pas, par ceux qui ne la jugent pas digne d'être écoutée. En effet, pour Cassandre et pour l'hystérique, la parole se révèle une manière de s'enchaîner dans le signifiant de l'autre. Un enchaînement – rejoindre la chaîne de signifiants de l'autre – qui permet au sujet de refaire le lien avec le monde extérieur mais qui le subordonne aussi à l'autre. Cassandre reste donc, selon ce principe, continuellement investie par les autres. C'est ce qui explique sa nature polymorphe. Une fois saisie elle se métamorphose, elle devient autre chose, comme cette divinité marine Thétis qui saisi par Persée n'aura de cesse de se transformer pour échapper à son

[342] WAJEMAN, G., *op. cit.*, p. 20.

emprise. Cassandre laisse une béance d'être. Elle est question, et qu'est-ce qu'une question si ce n'est une structure énonciative qui lie celui qui demande à celui qui répond. Les auteurs investissent Cassandre comme un signifiant vide auquel il donne leurs propres autres significations. Tout comme l'hystérique prête son corps à la médecine, lieu de savoir à partir duquel elle veut être définie. Gori explique ce prêt de la manière suivante :

> « Elle leur prête, dans une active complicité, son corps et son spectacle par où secrètement elle anticipe la communion partagée de l'insatisfaction. Pour un temps, elle incarne l'aliénation fondamentale, en dépliant diachroniquement les identifications et ce qu'elles recouvrent de non-sens et de désir. Moyen comme un autre de rester étrangère non seulement à ses actes mais aussi à son manque, à ses souhaits mais aussi à leur mise en échec, bref à son énigme dont elle demande à l'Autre de penser à sa place les tenants et les aboutissants »[343].

Ce que font tous les auteurs qui la repensent récupérant une partie du savoir existant sur Cassandre, le déplaçant, recréant selon leurs intentions de nouveaux nœuds névralgiques, inventant, créant ce qui est à dire, et laissant sans doute sa part d'irreprésentable au personnage.

Toutes les Cassandre de la littérature ne formulent pas cette demande d'existence avec autant d'impératif, mais certaines réécritures mettent en scène l'urgence de cette demande d'être et le besoin de l'autre. La Cassandre moderne ne se résigne plus à rester un personnage victime, elle concrétise ce vide d'existence par des tentatives de se réhabiliter comme sujet de sa parole. Ces efforts pour se définir dans le changement témoignent de l'urgence de son besoin d'être définissable. Cette demande donne du pouvoir à l'autre, le pouvoir de répondre, qui reste cependant subordonné à son énigme : dis-moi qui je suis[344].

---

[343] GORI, R., *op. cit.,* p. 166.
[344] WAJEMAN, G., *op. cit.,* p. 20.

Dans *le Rêve d'Alvaro*, Pépita-Cassandre « aux rêves de papier glacé » se projette dans le futur, mécontente de sa situation actuelle, elle demande le droit de rêver un nouveau moi avec une vie meilleure, mais surtout avec des conditions de vie qui la rendraient plus heureuse. Insatisfaite, elle cherche dans les revues féminines, dans les images que lui offrent les autres, la solution à son mal être. À la manière des hystériques, Pépita-Cassandre se tourne vers les autres pour la définir. Ce que Gori souligne en remarquant que « l'hystérique cherche dans le discours des autres le modèle, le savoir et le sens des énigmes de son être »[345], et lorsqu'elle est saisie elle invalide la réponse et retourne à son état de mal être. Pépita-Cassandre veut avoir un meilleur emploi, avoir le droit de se trouver belle. Elle se mobilise dans sa demande de reconnaissance face à sa mère.

> « - Pépita : Qu'est-ce qu'elle veut ? Que je me contente comme elle, toute ma vie, des rues poussiéreuses du village ? Que j'épouse là-haut un gars qui sent le bétail ? […] Moi aussi je suis belle. Moi aussi, mon destin sera extraordinaire. Pour l'instant je fais la plonge pour la vieille guenon. Il fallait bien quitter Yunguyungo. Mais je ne finirai pas serveuse au Victoria City's Food »[346].

Pépita-Cassandre refuse l'identité que sa mère définit pour elle. Elle demande à sa mère ce qu'elle veut, et, le sachant fort, bien invalide par un jugement défavorable l'identité qui lui est suggérée.

Pourtant sa demande à sa mère est à l'origine une demande de reconnaissance, la demande d'être vue, entendue. Il s'agit bien d'un besoin impératif propre aux humains de dépendre de l'autre pour exister, comme Gori l'avait déjà compris en lisant un autre auteur, « Winnicott dévoile la condition humaine : l'aliénation de l'être au champ de l'Autre »[347]. L'être qui ne peut que formuler cette demande à l'autre par la parole. Or, Pépita-Cassandre, devant le manque de définition, que ce soit par sa faute invalidant les

---

[345] GORI, R., *op. cit.,* p. 170.
[346] LABRUSSE, Eudes, *Le Rêve d'Alvaro (farce épique et mondialiste),* Paris, L'avant-scène théâtre, coll. « Quatres-Vents », 2006, p. 23.
[347] GORI, R., *op. cit.*, p. 171.

réponses qu'on lui donne, ou que ce soit par une absence de réponse, s'enchaîne dans une dynamique où la demande est sans cesse réitérée pour n'aboutir à rien. Son existence se maintient entre la demande incessante et le différé de la réponse.

Devant l'absence de réponse à sa demande de reconnaissance, le sujet entreprend une série de tentatives pour obliger les autres à la considérer. Lorsqu'elle formule la demande à sa mère, Pépita-Cassandre reste sans réponse. Il semble bien que la mère ignore sa fille. Elle ne la voit pas. « - Pépita : Mon frère, mon frère, tu n'arrêtes pas de me parler de mon frère. Il n'y en a toujours eu que pour lui. Mais moi aussi, j'existe, maman. Moi aussi, j'ai ma vie à faire »[348]. Sans réponse valable de la part de sa mère, elle se tourne alors du côté des hommes pour tenter de se sentir vivante, pour se sentir exister. Elle demandera à Philip Siwards de lui donner l'opportunité de devenir quelqu'un d'autre : « - Pépita : Je vous en prie. Dites-moi oui maintenant. Gardez-moi auprès de vous ce soir. Je ne veux pas retourner dans ce camp de réfugiés pouilleux »[349], mais celui-ci va la rejeter ce qui entraînera sa forclusion, un état de folie permanent. « - Le Chœur : […] Mais elles [Pépita et Évina] n'ont manifestement pas supporté psychologiquement les épreuves auxquelles elles ont été soumises.[…] Quant à la sœur d'Alvaro, son discours incohérent ne peut que révéler le trouble dont elle a été victime »[350]. Cette histoire illustre l'importance de la demande de reconnaissance pour Cassandre. Tout comme Gori l'a remarqué chez les hystériques : « L'hystérique cherche dans le discours des autres le modèle, le savoir et le sens des énigmes de son être »[351] et lorsqu'elle est saisie, elle invalide la réponse. Elle a besoin de réponses pour nourrir son changement ou son refus de changement, mais la dynamique demeure essentielle. Alors que le refus de répondre à la demande de Cassandre - qu'elle soit d'amour,

[348] LABRUSSE, E., *op. cit.,* p. 96.
[349] *Ibid.,* p. 90.
[350] *Ibid.,* p. 115-116.
[351] GORI, R., *op. cit.,* p. 170.

d'aide, de complicité - entraîne le sujet dans une folie sur laquelle nous nous pencherons plus en détail dans le chapitre suivant. Sans la réponse de l'autre, le sujet est en exil sa parole sans écho ; la perte de sens est totale, le personnage de Cassandre sombre alors dans la folie.

Avec Giraudoux, Cassandre ne formule pas son énigme autour des questions d'être, mais autour des questions de parole. Dans *la Guerre de Troie n'aura pas lieu*, Cassandre joue toujours cette même demande de définition qu'elle déplace sur la question de la langue. Son existence se matérialise dans une demande de communication efficace qui n'aboutit pourtant jamais. Les mots sont inscrits, dits mais restent en suspens dans l'air. Cassandre invalide chacun de ses actes de communication, elle fait échouer toute tentative de dialogue. Lorsqu'elle parle, son langage est obscur. Et les paroles des autres sont traitées avec une ironie qui sabote le sens du message. Si bien que, même si elle cherche dans un effort désespéré à se faire entendre pour éviter la guerre, sa parole reste vide.

Il n'est pas exagéré de dire que toute la structure de cette pièce s'organise autour des prises de paroles et des tentatives de communication. Hector mène le bal en désignant à chaque fois ses nouveaux interlocuteurs et Cassandre lui emboîte le pas dans ces tentatives de discussions en vue de conserver la paix. Chaque discussion se termine sur la nécessité d'en entamer une nouvelle avec un autre personnage. Cette pièce souligne l'importance de la discussion, de la prise de parole pour faire avancer les choses, mais la parole reste sous l'emprise d'une invalidation perpétuelle, ce qui a pour effet de créer une nouvelle demande, une nouvelle prise de parole.

Dans la scène 4, de l'acte I, Cassandre reprend en écho les termes de l'un et de l'autre.

« - Pâris : L'eau grecque, un peu. Elle se baignait…

- Cassandre : Elle est née de l'écume quoi ! »[352].

Elle reprend les propos de Pâris et les tourne en ridicule. Elle destitue le sens des propos et le vide de sa signification première.

> « - Hector : Je connais assez les Grecs pour savoir qu'ils tireront une aventure divine et tout à leur honneur, de cette petite reine grecque qui va à la mer, et qui remonte tranquillement après quelques mois de sa plongée, le visage innocent.
> - Cassandre : Nous garantissons le visage »[353].

Ses répliques sont des insinuations qui prolongent en écho les affirmations des autres personnages. Elle démolit en quelque sorte leur tentative de communication en multipliant les affirmations dérisoires. Ses prises de paroles sont ironiques et détournent notre attention du sérieux de leur propos, en introduisant un effet de ridicule. En jouant avec les mots, elle fait découvrir au spectateur une béance dans le langage, une incapacité de la langue à rendre compte d'une réalité. Cassandre rend caduque toute tentative de communication dans cette scène. Elle montre que le langage peut échouer dans sa fonction de représentation et ne peut plus assurer de dire tout ce que nous voulons lui faire dire. Il y a rupture du contrat de sincérité. Désormais la parole peut fabuler, inventer des histoires, s'éloigner du réel. La parole ne garantit plus la vérité de l'énoncé, ni son ancrage dans un contexte qui permettait de comprendre le sens. L'ironie modifie le contexte et vide le message de son sens. Cet échec de la langue à communiquer pousse les personnages à remettre en question la langue, et les propulse dans un besoin de savoir. Ils demandent alors une nouvelle prise de parole.

Il y a dans la parole giralducienne un réel combat pour savoir s'il reste une part de langage encore capable de dire, de formuler, pour se faire entendre. De ce combat, il n'y a pas de victoire, puisque dans la langue giralducienne la demande a la double fonction de demande et d'invalidation. Dans la discussion entre Hector et Ulysse (Acte II, scène

[352] GIRAUDOUX, J., *op. cit.,* p. 491.
[353] *Ibid.,* p. 492.

13), Hector sent déjà qu'il va perdre ce combat. « - Hector : Si c'est un combat de paroles, mes chances sont faibles. - Ulysse : Je crois que cela sera plutôt une pesée. Nous avons vraiment l'air d'être chacun sur le plateau d'une balance. »[354]. Ulysse est même tendrement paternel vis-à-vis d'Hector, lui expliquant que ces réunions au sommet entre chefs d'état ne sont pas rares avant la guerre. Pourtant Hector ne fait pas le poids face à Ulysse, un maître de la parole et de la psychologie. Pour Anne Douaire, « Ulysse le rusé joue sur les déconvenues d'Hector : le monde n'est plus mené par le discours, même sincère, mais par les événements eux-mêmes »[355]. Hector sent bien que la balance[356] s'incline de son côté, Ulysse le sait aussi : « …Mais l'univers sait, nous allons nous battre »[357]. Pourtant Hector porte ce doute raisonnable qui le motive, une croyance en ses chances d'échapper à la guerre, il réitère sa confiance aveugle dans les mots. « - Hector : L'univers peut se tromper. C'est à cela qu'on reconnaît l'erreur, elle est universelle »[358]. Pour Anne Douaire, cette scène amène l'inconcevable à être pris pour ce qui est usuel puisque le mot s'éloigne de sa référence dans la réalité : « La suprême habileté de Giraudoux dans cette scène est de représenter au même instant la faillite de la parole (puisqu'Hector, l'homme de l'usage *lourd* du mot, est impuissant à faire advenir la paix par ses déclarations et ses professions de foi), et la victoire de la rhétorique (Ulysse le rhéteur arrache l'abandon d'Hector grâce à un discours tout de rouerie et de double fond) »[359]. La victoire d'Ulysse est celle de la manipulation de la langue, une sorte d'appropriation du discours de l'autre qui assure la victoire par

---

[354] *Ibid.,* p. 543.
[355] DOUAIRE, Anne, « "Sire le mot" et l'effet de tragique chez Giraudoux. (La guerre de Troie n'aura pas lieu et Électre) », *L'information littéraire* 2002/4, 54e année, p. 57.
[356] La balance fait ici référence au récit homérique dans lequel Zeus pèse sur sa balance le cœur des deux hommes pour choisir qui va mourir entre Achille ou Hector : « … le Père étendit ses balances d'or. Il y plaça deux sorts de la mort qui couche l'homme, celui d'Achille, et celui d'Hector dompteur de chevaux. Il souleva le fléau par le milieu ; alors s'abaissa le jour fatal d'Hector : il allait chez Hadès, et Phébus Apollon l'abandonna. » HOMERE, *L'Iliade*, traduction par Eugène Lasserre et présentation de Jean Métayer, Paris, GF Flammarion, 2000, chant XXII, p. 368.
[357] GIRAUDOUX, J., *op. cit.,* p. 545.
[358] *Ibid.,* p. 545.
[359] DOUAIRE, A., *op. cit.,* p. 57.

l'anéantissement de la parole adverse.[360]. Cette scène démontre l'inutilité de la parole pour communiquer, la tromperie, et que les mots sont des leurres.

Dans cette entreprise, Cassandre seconde Hector mais au fond, elle sait que la parole échoue, et qu'en vérité la guerre aura lieu. Lorsque Demokos dit : « Vous nous ennuyez avec votre jeunesse. Elle sera la vieillesse dans trente ans. »[361] (Acte I, scène 6), Cassandre lui répond : « Erreur »[362], parce qu'elle sait qu'il n'y aura pas de vieillesse pour les Troyens, que cette langue qui parle du futur est vaine. Dans ses répliques, Cassandre est d'une fatalité écrasante. Sa parole brise et annihile l'autre. Comme Anne Douaire le remarque : « Hélène et Cassandre font figures de révélateurs, de figures neutres : elles sont les seules à ne pas s'engager dans la *disputatio*, qu'elle soit diégétique ou métadiscursive »[363]. Pourtant sans remettre en cause l'aspect métadiscursif de Cassandre, nous devons préciser notre désaccord avec Anne Douaire sur cette non-participation de Cassandre aux conflits. Cassandre est sans conteste le bras droit d'Hector, elle œuvre pour la paix par ses gestes avec Oiax, alors que la portée de ses paroles est plutôt, comme le dit Douaire, hors du conflit. En plus, elle participe à l'opération giralducienne métalinguistique qui abroge la parole.

La demande de Cassandre pose, face à son interlocuteur, une énigme à deux objets : l'être et la parole. Elle se présente elle-même comme objet à définir et questionne la parole qui véhicule les idées, et ironise les propos des autres. Dès que son nom apparaît, Cassandre s'enchaîne à son interlocuteur dont elle ne se détache que pour remettre en cause sa tentative de définition. Alors que sa parole formule une demande à l'autre, cette demande demeure pourtant sans réponse. La parole de

[360] Contrairement à Douaire, il nous semble qu'Ulysse ne veule pas la guerre, du moins historiquement, il est plutôt mécontent de devoir respecter le serment des prétendants.
[361] GIRAUDOUX, J., *op. cit.,* p. 492.
[362] *Ibid.,* p. 492.
[363] DOUAIRE, A., *op. cit.,* p. 57.

Cassandre ne dit rien, elle dit le rien. Ce qui la distingue c'est de placer l'autre en face d'elle, en face d'une parole qui agit loin du contenu de son discours, et dont l'acte pose une recherche de sens, une énigme à résoudre.

2. Le silence

La parole de Cassandre se vide de sa fonction de communication et détourne l'intérêt sur un autre terrain par l'absence de mot, l'absence de parole, l'absence de signe. Pour se poser en tant qu'énigme, Cassandre épure la parole de tout message. Pour y parvenir, nous avons vu qu'Homère laisse planer autour de Cassandre un drôle de silence narratif, qu'Eschyle dans une scène célèbre de Cassandre oppose le silence de la prophétesse aux paroles trompeuses de Clytemnestre. Les auteurs de la modernité auront aussi recours au silence pour manifester l'absence de communication de la parole et dont ils font un procédé littéraire. En effet, le silence a la propriété en s'opposant à la parole, tout comme le signifiant vide de Cassandre, de se laisser interpréter et de se laisser investir de plusieurs significations.

Le silence se définit par ce qui l'entoure. Tout comme le noir n'est pas une couleur mais absence de luminosité. Le silence peut être ce qui est là quand il n'y a pas de parole, une absence de réponse, un moment d'écoute, un refus de parler. Le silence peut aussi être l'interstice entre la demande et l'absence de réponse, espace qui se laisse investir. Pour André Néher, qui a déjà traité de Cassandre en tant que prophétesse, le silence est l'occasion pour le prophète d'écouter Dieu, qu'il soit saisi par lui, ou qu'il tente de le saisir : « Dans cette parole distendue entre un appel et une réponse, le silence surgit en tension dialectique »[364]. Il rajoute que c'est dans cet intervalle entre l'homme instrumentalisé et la personne interpellée que la réflexion de

[364] NÉHER, André, *L'exil de la parole Du silence biblique au silence d'Auschwitz*, Paris, Seuil, 1970, p. 19.

l'homme peut et, parfois comme un impératif, doit advenir. Dans un autre sens, le silence pour aussi être une forme d'opposition, comme le rappelle Néher, « c'est lorsqu'il faut parler que le silence peut devenir une arme »[365]. Selon André Néher, le silence est la seule manière pour le prophète de se révolter contre l'obligation divine qui l'oblige à devenir messager. Par ailleurs, le silence fait partie de la vie civile, dicté par la hiérarchie, par des convenances, ou par la bienséance : il fait partie de ces actes de langage régis par des codes. Le silence entre donc dans un type de comportement, et le refus de parler à fortiori. « L'art de se taire est un paradoxal art de parler »[366]. Parfois, Cassandre refuse de parler, comme dans la célèbre scène dans l'*Agamemnon* d'Eschyle où Cassandre refuse de répondre à Clytemnestre. La reine prétexte un problème de langue, plutôt que de faire face à cet affront, mais la tension est palpable. Le silence lorsqu'il est maintenu face à un interlocuteur est signe de réprobation.

Suzanne Dumarest-Dussauge reprend cette scène de confrontation entre Clytemnestre et Cassandre. Lourde de sens implicites, puisque Clytemnestre voit déjà en Cassandre l'objet de sa vengeance. Concubine et captive de guerre, Cassandre, cette belle princesse troyenne, attire toutes les haines sur elle. Dans cette pièce, Agamemnon qui ignore qu'elle ne voit pas tout se réserve Cassandre pour connaître l'avenir. Cassandre est confrontée à son envie pressante de tout savoir, alors qu'elle ne lit l'avenir que dans les yeux de chacun. Elle souffre de ses visions et malgré la fureur raciale des Grecs à son égard, elle ne peut s'empêcher d'éprouver une douloureuse empathie pour ses geôliers. Tentant de conserver sa dignité, elle affronte Clytemnestre et refuse de se soumettre à ses demandes et à ses humiliations. Dès le premier regard, elle sait que la reine a du sang sur les mains. Cassandre refuse de coopérer et refuse

[365] *Ibid.,* p. 20
[366] COURTINE, Jean-Jacques, HAROCHE, Claudine, « Se taire, se posséder : une archéologie du silence », *Histoire du visage, Exprimer et taire ses émotions (XVIe-début XIXe siècle)*, Paris, Payot, 1988, p. 223.

de se prosterner devant Clytemnestre – demande plutôt perçue comme une extravagante humiliation que comme un marque de respect –. Ce refus de répondre à Clytemnestre avec son corps s'associe au refus de répondre par la parole puisque Cassandre lui réplique lucidement : « Me taire, c'est tout ce que je peux faire pour t'obéir »[367] : elle refuse de lui livrer ses secrets, car dès le premier croisement de regard, Cassandre a vu le meurtre dans ses yeux[368]. Le silence de Cassandre crée un moment de haute tension dramatique. Alors que la parole atteste d'une présence par la voix, le silence est, si l'on peut dire, une absence de cette présence, une existence muette qui refuse de se manifester, de faire du bruit. Le silence de Cassandre est éloquent. Il dit son refus de répondre à Clytemnestre, le refus de sa condition d'esclave et de concubine du roi. Il tait aussi ce que nul autre ne sait encore, sa connaissance de l'avenir, mais aussi des crimes de la maison des Atrée. Selon une ancienne conception où le corps s'apparente à un récipient et la parole a un fluide : « garder le silence c'est alors garantir la clôture du corps »[369]. Le silence de Cassandre est un silence de dissimulation et de mépris.

Par ailleurs, dans cette pièce le silence s'associe à un rythme qui laisse apparaître au spectateur, un espace aménagé pour des pauses introspectives. La pièce est ponctuée de plusieurs didascalies « un temps », « un silence », marquant un retrait en soi des personnages. L'auteur entrecoupe les prises de parole de nombreuses pauses qui sont celles de Cassandre, de ses allées venues entre son regard en elle et dans les yeux des autres. Dans les didascalies, l'auteur insère beaucoup d'annotations scéniques qui décrivent le comportement réservé et torturé de Cassandre. Les silences nécessaires ont fonction de pause et d'introspection, ce qui contribue à augmenter

[367] DUMAREST-DUSSAUGE, S., *op. cit.*, p. 45.
[368] *Ibid.,* p. 45.
[369] COURTINE, J.-J., HAROCHE, C., *op. cit.*, p. 214.

l'intensité dramatique. Éric Gagnon dans son essai sur le silence dit : « On reconnaît ce qui a de l'importance par les silences qui le bordent, ce qui en a peu par l'absence de pause »[370]. En cadençant la parole de nombreux temps de réflexion, le personnage de Cassandre s'enrichit d'une densité et d'une richesse psychologique. Son silence est un signe de solitude et de réflexion sur la condition humaine. Elle possède un savoir sur l'avenir qui, bien que la torturant de ses lourdes conséquences, lui donne l'occasion de plusieurs réflexions sur la condition humaine. Elle conseille à Agamemnon : « Il n'est jamais bon pour un être humain de connaître son avenir »[371], à Clytemnestre : « Crois-moi, ne tire pas vanité du pouvoir et des exploits d'un autre. La vraie grandeur, pour une femme triomphante comme toi, c'est la pitié pour les malheureux »[372], et à Ismène : « Car l'humanité médiocre se moque de ce qu'elle ne comprend pas et raille ceux qui la dépassent »[373]. Cassandre possède une sagesse liée à sa condition qui la plonge dans le silence et la solitude. Pour Courtine et Haroche, le silence est la vertu des sages. « Retrait en soi, effacement de soi, et silence : la sagesse ancienne du socratisme chrétien nourrit de façon paradoxale certains traités de rhétorique humaniste »[374]. Le silence de Cassandre, personnage humaniste moderne, représente le début d'une réflexion intérieure à laquelle les écrivains font succéder le monologue intérieur.

Le silence s'associe à un repli sur soi mais aussi par extension à une communication avec les dieux évoquée par les mystiques et les prophètes. La Cassandre de Suzanne Dumarest-Dussauge parle avec les dieux. Apollon ne lui répond pas lorsqu'elle s'adresse à lui, mais la déesse Hébé de la jeunesse la confronte à ce monde de silence, de douleur et de solitude qu'elle a choisi. La déesse lui rappelle

[370] GAGNON, Eric, *Les promesses du silence. Essai sur la parole*, Montréal, Liber, 2006, p. 11.
[371] DUMAREST-DUSSAUGE, S., *op. cit*., p. 29.
[372] *Ibid.,* p. 44.
[373] *Ibid.,* p. 50.
[374] COURTINE, J.-J., HAROCHE, C., *op. cit.,* p. 216.

gentiment qu'il n'est pas de vie sans un minium d'enthousiasme et d'illusion. « Admire cette insouciance absurde, cet enthousiasme insensé, ce mépris de tout ce que craint l'homme moyen, cette rébellion magnifique contre le sort ! »[375]. Loin de demeurer dans la tragique condition humaine, la Cassandre de cette pièce écoute dans le silence de son être, la voie de la liberté illusoire et du bonheur.

La présence de Cassandre est muette. Dans *la Guerre de Troie n'aura pas lieu* de Giraudoux, Cassandre est omniprésente jusqu'à la fin de la pièce, bien qu'elle n'ait pas la parole dans toutes les scènes. Elle sert de messager ou bien va quérir d'autres personnages. Sa présence est surtout muette. Elle vide la parole de son message ce qui amène dans son sillage un angoissant silence. Pour Jean Gillibert, Cassandre est un personnage générateur de cette angoisse par sa présence énigmatique : « mais il me semble que pour que l'angoisse atteigne sa vérité et non seulement son comble, il fallait […] l'extraordinaire présence muette de Cassandre. »[376]. La présence de son personnage suffit à rendre lourde et tragique toutes les histoires où elle apparaît parce que son destin est tragique. Dans la pièce de Suzanne Dumarest-Dussauge, sa seule présence fugitive attire la haine des gardes et de la foule, elle est accusée d'espionnage et mise à mort par la foule. Au regard de l'histoire, les paroles de Cassandre, le fait qu'elle ait essayé de les dire ne changent rien au sort des autres personnages. « Non ! Je te le répète, tu ne pourrais rien empêcher de ce que je t'annoncerais ! Les décisions les plus sages, les plus efficaces que tu puisses prendre tu les prendras en effet »[377]. Sa parole est vide de contenu, elle révèle que la vérité est ailleurs, dans le comportement digne de celui qui peut tout entendre, dans le message d'espoir de la déesse Hébé, dans l'empathie face à la douleur des autres, dans l'amour, dans toute la meilleure

[375] DUMAREST-DUSSAUGE, S., *op. cit.,* p. 60.
[376] GILLIBERT, J., *op. cit.*, p. 105.
[377] DUMAREST-DUSSAUGE, S., *op. cit.,* p. 80.

volonté du monde. Cassandre et sa parole de malheur ponctuent les pièces de sa présence muette qui nous rappelle que la vérité est ailleurs.

Comme procédé littéraire, le silence s'inscrit en rupture avec la parole. Il y a effectivement une réelle dialectique entre parole et silence. Le silence se présente comme absence d'interlocuteur, mais aussi comme refus de prendre la parole. Refus particulièrement probant au théâtre ou l'intrigue se noue dans le dialogue, le silence oblige à un arrêt. Le refus de parler est ce refus adressé à l'autre, refus de le voir, de le considérer. Cassandre se coupe des autres personnages pour entamer une introspection, pour ne pas avoir à lire le futur dans le regard des autres. Ce refus de parler interrompt le dynamisme sans pourtant le briser. Le refus de parler oblige l'autre à faire la conversation seul : « quand se taire c'est faire parler l'autre, l'amener à se déclarer, à faire le premier mouvement »[378]. Dans cette pièce, Cassandre se tait face à ses interlocuteurs Oreste, Agamemnon, Clytemnestre par peur de leur révéler un savoir qui ne pourrait rien changer à leurs destinées. Elle brise volontairement la communication, se retire, se dissimule dans le temple, évite les regards. Elle se soustrait à sa propre parole pour éviter de devoir faire des révélations. Elle refuse de parler et diffère le moment de le faire :

> « - Agamemnon : Réponds !
> - Cassandre *(avec une espèce d'effroi)* – Oh ! Non ! Non ! […]
> - Agamemnon *(brutalement)* : Assez discuté ! Je suis ton maître, et je t'ordonne de parler ! Je le veux, entends-tu ? *Il se lève et jette sa coupe à terre.*
> - Cassandre *(mouvement de frayeur)* : Tu le veux ? *Un silence. Elle fait effort pour parler, puis précipitamment :* Agamemnon, tu mourras d'une mort violente ! *Agamemnon trésaille. Un silence.* »[379].

Le silence borde les effrayantes déclarations de Cassandre. Il est comme un refuge en soi au milieu de ces paroles obscures. Le silence s'impose lorsque la parole ne sert à

[378] COURTINE, J.-J., HAROCHE, C., *op. cit.*, p. 227.
[379] DUMAREST-DUSSAUGE, S., *op. cit.,* p. 29-30.

rien. Cassandre s'impose le silence, pour nier ce qu'elle voit et en même temps pour imposer le silence à ses sentiments. Mais l'exigence de silence qu'elle s'impose est aussi une torture pour son corps. « Sortir du silence, c'est s'en délivrer par la parole »[380].

3. Le vide de la parole : perte de sens, perte de vérité

La parole de Cassandre ne peut plus être considérée comme vraie dans le sens traditionnel, supportée par un sage qui assure sa vérité[381], ou garantie par une civilisation qui entend ses prophètes[382], ni dans un sens philosophique tentant de nommer ce qui n'existe pas encore[383], ni en adéquation avec la réalité puisqu'elle ne s'inscrit dans aucun ordre des choses. La parole de Cassandre est vraie parce que c'est l'unique motivation qui justifie son acte de parole. Elle parle parce qu'au-delà de la perte de communication, de la folie de sa demande, il demeure un authentique besoin de dire, comme une dernière chance. Elle contredit le sens commun, se vide de sens, ne se revêt d'aucun artifice rhétorique, ni d'intentions de convaincre. Parce qu'elle est désordonnée dans son discours, Cassandre n'est pas écoutée. Ce désordre rejoint la problématique dysfonctionnelle de l'hystérique qui « parle » sans maîtrise de son langage. Pourtant le besoin de parler est au cœur de la problématique du mal être de Cassandre. La parole est en quelque sorte tout ce qu'il lui reste à faire, dire est son unique pouvoir. Dans son article, *Fonction et champ de la parole*, Lacan veut redonner à la parole sa place dans le développement des théories psychanalytiques. Objet de toutes les réflexions, la parole est le premier matériel de la psychanalyse. L'analyste et l'analysant tirent de la parole toute la substance de la cure, de la réflexion. Et tous les procédés de la langue sont parties intégrantes de l'élaboration de la topique freudienne.

[380] COURTINE, J.-J., HAROCHE, C., *op. cit.*, p. 233.
[381] GUSDORF, G., *op. cit.,* p. 123.
[382] DETIENNE, M., *op. cit.,* p. 127.
[383] HEIDEGGER, M., *op. cit.,* 260p.

Il semblerait que la parole comme donnée qualitative se soit vue contestée, encore au XXème siècle, par une partie de la communauté scientifique. Dans notre cas, nous parlerons de fait littéraire, dont bien évidemment cette thèse est remplie. Lacan confirme tout l'intérêt de la parole malgré l'impression d'absence de communication dans certains énoncés : « Même s'il ne communique rien, le discours représente l'existence de la communication ; même s'il nie l'évidence, il affirme que la parole constitue la vérité ; même s'il est destiné à tromper, il spécule sur la foi dans le témoignage. »[384]. Nous sommes réellement en présence avec cette perspective d'analyse de l'élaboration d'une méthode visant conformément aux objectifs que nous nous sommes fixés dans cette partie, à mobiliser tous les aspects de son énonciation afin d'observer la parole comme support d'expression plutôt que pour son contenu, ce qu'elle fait plutôt que ce qu'elle dit. D'autant plus nécessaire pour comprendre la parole de Cassandre au XXème siècle que sa parole multiplie les tentatives d'avorter toutes formes de communication.

Ce qui frappe d'emblée, au fil des relectures, c'est que le discours de Cassandre n'a pas d'unité. Elle n'a pas de message univoque : elle défend plusieurs causes : la paix, les femmes, prévoit des malheurs, mais n'a pas une voix unique et originale, ni dans son contenu, ni dans sa forme. Sa parole est disparate et multiforme. Dans l*a Guerre de Troie n'aura pas lieu*, son personnage est présent tout au long de l'acte I et dans toutes les scènes, sauf la septième et huitième, qui sont les scènes de la discussion sur le départ d'Hélène entre Pâris, Hector et Hélène. Et pourtant sa parole se revêt justement à cause de son manque de consistance d'une fonction métalinguistique heuristique. Pour le dire plus simplement, parce qu'elle semble en apparence n'avoir aucun sens, ni aucune fonction dans la pièce, son rôle est de remettre en question la fonction de la communication. En effet, alors que la plupart des personnages telles Andromaque, Hécube, Hélène représentent chacune d'elle une voix, des idées, tout

[384] LACAN, J., « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse », *op. cit.,* p. 251-252.

comme Hector, Pâris, et Demokos, provoquent par leur geste ou leur dire des conséquences, la parole de Cassandre, tout comme celle de Polyxène, semble trop menue pour porter des idées qui lui sont propres. Présence discrète, mais omniprésente que ce soit par une simple phrase ou par la simple évocation de son nom, elle survole la pièce de ses prédictions monstrueuses, même sans en avoir proféré une seule et contribue à augmenter l'effet tragique par sa simple évocation. Sa parole s'habille de plusieurs styles et se colore de plusieurs images, mais reste vide. Voyons en quelques exemples.

D'abord, Cassandre répond sous la forme de courts segments de phrase. Cette brièveté ajoute à l'effet percutant de sa présence et accentue l'effet d'épuration de la langue, d'épuisement du sens. La réplique brève se veut menaçante. Yves Moraud le notait déjà dans son étude sur le verbe giralducien, « ces formules lapidaires ponctuent la langue des héros de Giraudoux et lui donnent son muscle, sa vigueur »[385]. Elles sont en quelques sortes des formules banales qui deviennent par le seul effet de leur promotion en définition ou en maxime, une vérité essentielle qui s'impose à la mémoire[386]. De plus, le contenu de ces répliques synecdoques renvoi à des thématiques développées plus longuement ailleurs dans la pièce, et ont donc un fort pouvoir suggestif. Elles prolongent la discussion tout en créant une rupture par un changement de perspective, de registre, d'intentions, de ton, ou de sujet. À l'acte I, scène 4, Cassandre dit en parlant d'Hélène : « Nous garantissons le visage. »[387], elle se moque en outre de ce qui peut arriver à Hélène en réalité. Elle dénonce le ridicule de la situation ; Hector voudrait que Pâris n'ait pas enlevé Hélène, qu'elle soit simplement disparue dans l'écume quelque temps. Il vérifie donc l'état de la marchandise à rendre. Cassandre parodie cette scène qui met en scène la restitution d'Hélène aux Grecs.

[385] MORAUD, Y., *op. cit.*, p. 295.
[386] *Ibid.,* p. 295.
[387] GIRAUDOUX, J., *op. cit.,* p. 492.

Sous cette forme, la parole de Cassandre se révèle froide, cynique et percutante. En outre, la réplique brève la plus cynique de Cassandre se trouve dans la scène 1, acte I : « - Cassandre : Je te tiens un pari, Andromaque »[388]. Dès sa première réplique, Cassandre montre que le sort est déjà jeté. Elle montre dès cette scène d'ouverture que la parole peut être fausse, même en affirmant quelque chose. Cassandre ne veut pas laisser croire que la parole dit obligatoirement ce qui est vrai. Leurs paroles sont fausses et cela lui déplaît. Elle leur demande de voir ce trou dans la langue, de constater avec elle que la parole n'est plus uniquement vouée à communiquer. La parole de Cassandre est une parole qui rompt les conventions et qui fait effraction dans les représentations de l'autre. Par la brièveté de ses répliques, elle crée un effet de rupture dans la cohésion de la langue pour ne laisser que des lambeaux de sens qui se perdent dans la complexité du dialogue giralducien.

Élodie Ravidat identifie un procédé, propre à Giraudoux qui crée un effet d'écho dans le dialogue, qui, tout comme la réplique brève, augmente l'effet de rupture[389]. La stichomythie, étant une « forme de dialogue dans lequel les acteurs se répondent vers par vers »[390], cette structure contribue à dérouter le lecteur et à dérouter le sens des mots. Ce procédé amène la perte de confiance dans le système linguistique qui sous cette forme est inapte à communiquer efficacement. « Par les stichomythies, les héros s'affrontent verbalement, en des répliques d'une ligne, dont la structure repose souvent fortement sur la réplique précédente. »[391]. Cette parole précipite le dialogue, accentue le conflit entre les personnages et brise toute tentative d'entente. Nous en avons un exemple avec Cassandre, dans cette scène, où elle répond presque mot pour mot à son interlocuteur, ne rajoutant que la négative pour contredire Andromaque.

---

[388] *Ibid.,* p. 483.
[389] RAVIDAT, Élodie, *Jean Giraudoux : La crise du langage dans La guerre de Troie n'aura pas lieu et Électre,* Paris, L'Harmattan, 2010, p. 27.
[390] MORIER, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1961, p. 1345.
[391] RAVIDAT, É., *op. cit.,* p. 27.

> « - Andromaque : On va bien lui envelopper sa petite Hélène, et on la lui rendra.
> - Cassandre : On ne lui rendra pas Hélène. Et la guerre de Troie aura lieu »[392].

Reprise illusoire des termes d'Andromaque qui simule l'entente pour finir par un désaccord et une franche confrontation entre les deux femmes. Mais le sabotage de Cassandre ne se limite pas aux paroles d'Andromaque, elle s'en prend aussi à la servante qui traverse la scène, pétillante de bonheur et de naïveté. Dans cette même scène, Cassandre dit de manière brève : « Jusqu'au lavoir qui affirme ! »[393], dans laquelle elle dénonce par sa condescendance la volonté de tous d'avoir un mot à dire, comme une défense d'automate contre le quotidien, sans réellement réfléchir aux implications de leurs paroles. Cassandre se révolte contre ces affirmations qui scandent la banalité du quotidien et qui n'ont plus de sens autre que de meubler le vide de la parole. Ses réponses en écho déroutent le spectateur et vident la parole de son sens, pour ne laisser que des mots en suspension dans une syntaxe désormais académique : il y a bien verbe sujet et complément mais dont la succession ne garantit plus la création de sens.

En outre, avec Cassandre, si la parole se vide de son sens, la parole est aussi détentrice d'une vérité en elle-même, en attirant l'attention sur ce qui est passé sous silence, sur ce qui manque à l'autre, et au rien qui se dit. Comme le remarque André Green : « Cassandre dirait la vérité et on ne l'entendrait pas. Or, elle dit la vérité, on l'entend mais on ne la croit pas. Cependant, à l'instant où elle la dit, elle provoque le malaise, elle trouble, elle amène à s'interroger. »[394]. Elle focalise le regard sur cette inquiétante vérité qui met à nu la faille de l'autre, soulignant son impuissance. Cet

[392] GIRAUDOUX, J., *op. cit.,* p. 483.
[393] *Ibid.,* p. 484.
[394] GREEN, A., « Le moment de Cassandre chez Eschyle », op. cit., p. 70.

instant, où la vérité frappe l'autre de plein fouet, est d'une intensité aveuglante. Ce qui amène André Green à préciser que ce « moment où elle dit sa vérité est un moment de très profond bouleversement »[395], pour celui qui reçoit sa parole puisqu'il réactualise l'angoisse de l'autre face à son manque.

La vérité qu'elle détient par contraste fait apparaître le manque de savoir de l'autre. Son énoncé soulève donc, invariablement, le manque de l'autre : son manque de croyance, son manque de savoir, de perspicacité, son manque de clairvoyance, mais surtout son incapacité à reconnaître le vrai. Cassandre place l'autre dans une position d'ignorance. Elle est question et castration puisqu'en se posant elle-même en énigme face à l'autre (qui suis-je), sa parole a aussi la particularité, fidèle à sa dynamique hystérique, de destituer l'autre en soulignant ses manquements (tu n'arrives pas à me définir). Cassandre, dans son besoin de l'autre comme reflet de son être, évite par ce processus de se retrouver face à sa propre béance. Déguisée en humaniste - tout comme Dora en gardienne d'enfant ou Elisabeth en infirmière – elle s'approprie une identité signifiante aux yeux des autres qui lui procure un mode d'existence provisoire : en défendant des causes perdues, elle gagne cette identité, mais se perd elle-même dans un assujettissement au désir de l'autre, duquel elle finira par se soustraire, lasse de ce jeu qui ne l'amuse pas.

Avec Giraudoux, Cassandre a la même fonction déstabilisante face à la langue. Elle souligne le caractère inconstant de la langue en remettant les propos des autres en question. L'autre, dont la parole semble une certitude, se voit contraint de remettre en cause ses convictions. La langue déroute et n'est plus compréhensible. La langue giralducienne accumule les effets de style. Les dialogues sont des échanges colorés d'ironie, de parodie, de références culturelles diverses et remplis de figures de styles sur

[395] *Ibid.,* p. 70.

le ton du marivaudage. Cassandre a un langage imagé qui ne sert pas à communiquer puisque son contenu est indifférent au déroulement de la pièce, mais à souligner l'implicite dans le langage. Implicite, qui avec Giraudoux, contribue à dissimuler le sens du message. En effet, le contenu des énoncés de Cassandre est entouré de procédés littéraires, dont les effets (inquiétude et ironie) semblent se perdre dans la profusion des détails esthétiques, et perdre en même temps le sens du message pour ne laisser que des mots, des signes dépouillés de leur sens, de leur contexte. Parlant d'Hélène, Cassandre dit à la scène 4 : « Elle est née de l'écume (antonomase), quoi ! La froideur (litote) est née de l'écume, comme Vénus (comparaison) (Antithèse entre l'amour et la froideur) »[396]. L'excès de style empêche la création d'une image à partir des mots et accentue l'impression d'inaccessibilité des concepts. La langue échoue dans sa capacité à créer du sens. Dans cette scène, les prises de paroles de Cassandre sont majoritairement ironiques et tournent en dérision l'admiration béate des hommes devant Hélène. Lorsque Cassandre dit : « Nous garantissons le visage »[397], elle signifie qu'Hélène est telle qu'elle était avant, visage mis pour toute la personne, elle le fait par une métonymie qui lie ironiquement l'intention de garantir, d'attester du vrai, alors que la beauté d'Hélène n'a aucune raison d'être vraie ou fausse. Cassandre se moque du besoin d'Hector pour procéder à l'échange, d'avoir la garantie de l'adéquation entre Hélène d'avant son enlèvement et d'après. Ce qui pour Cassandre, qui doute de la capacité de la langue à décrire le réel, n'est qu'une affirmation supplémentaire qu'elle soit vraie ou fausse qui se rajoute à une somme considérable d'affirmations sans aucune importance. Cassandre sait bien que la beauté d'Hélène n'a rien à voir avec les causes réelles de cette guerre.

[396] GIRAUDOUX, J., *op. cit.,* p. 494.
[397] *Ibid.,* p. 492.

Par ailleurs, les personnages ne s'écoutent pas vraiment, ce qui est une des causes des échecs de communication. La pièce s'ouvre sur un dialogue de sourds entre Cassandre et Andromaque qui soulignent dès lors l'absence d'écoute : elles parlent du même sujet et répondent à la même question sous-entendue dans le titre de la pièce : comment serait-il possible que cette guerre n'ait pas lieu ? Andromaque délibère sur la phrase négative : la guerre de Troie n'aura pas lieu. Alors que Cassandre réplique par l'affirmative.

> « - 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 lui envelopper sa petite Hélène, et on la lui rendra »[398].

Le dialogue de sourds de l'ouverture de cette pièce présage de la tonalité discordante autour de la langue et de la parole. Les personnages, même l'un en face de l'autre, ne dialoguent pas toujours ensemble. Ils ne parlent pas nécessairement dans l'intention de se comprendre. La réflexion et l'argumentation se construisent autour de paroles qui ne sont pas nécessairement des discussions. Une fois de plus le langage est incapable de communiquer.

Cassandre déplace aussi la question du destin sur le terrain de la langue comme si le destin était affaire d'efficacité stylistique, ce qui a pour effet de souligner le manque de communication au profit de la poétique qui est multiplication de sens. Alors qu'Andromaque associe plutôt le destin à l'amour d'un couple, ici Pâris-Hélène, Cassandre ramène le débat sur des questions de langage en associant le destin à des phrases affirmatives. Pour Élodie Ravidat, il y a toujours un jeu d'opposition entre la négation et l'affirmation. C'est l'idée exprimée par Cassandre à l'acte I, 1 : pour la jeune fille, le destin préfère le positif : c'est ce qui affirme ou qui est affirmé qui déclenche le

[398] *Ibid.,* p. 483.

destin[399]. Comme l'annonce Cassandre c'est bien par une affirmation, des affirmations que le sort de la cité sera joué. C'est la parole qui affirme, plus précisément la parole de Demokos qui dans un premier temps incite les troyens à la guerre : « Troyens aux armes »[400], qui manœuvre au réveil du tigre-Hector, qui est tué pour le faire taire. Mais ce n'est pas suffisant, car ensuite Demokos affirme : « Qui m'a tué ?... Oiax !... Oiax !... Tuez-le ! »[401]. Dans cette scène, on voit que la parole fausse dont Cassandre discute dans la première scène avec Andromaque refait surface, de même que ce tigre qui scelle le destin, la parole est loin d'être en adéquation avec la réalité. Pour Douaire, il s'agit même d'une fonction de Cassandre par rapport au mot giralducien, « Cassandre et Hélène enfin, servent à révéler la distance qui existe entre les mots et le monde, sans porter de jugement. »[402]. L'emploi des mots ne se fait plus selon une recherche du mot exacte, mais dans l'intention de convaincre, de soudoyer. Le mot est corrompu et détourné de sa fonction signifiante.

Cassandre n'est pas un personnage important, relativement à Andromaque qui représente la mère, l'espoir, la femme aimante, et Hélène qui représente la beauté et un absolu, mais elle a néanmoins son importance puisqu'elle déplace le conflit entre guerre et paix, du politique au poétique, en en faisant une question de langage. Ce en quoi Giraudoux lui donnera raison en terminant sa pièce par cet acte de parole qui transmet la seule chose qui subsiste de cette guerre, la parole et la mémoire de ce qui s'est passé, l'aède chantant sa civilisation dans ses vers : « La parole est au poète grec » (acte II, scène 14). Sa position face au destin est déterminée par sa parole prophétique, elle sait déjà que la guerre est inéluctable. Sa lucidité est horrible et frise l'intolérable.

[399] RAVIDAT, É., *op. cit.,* p. 83.
[400] GIRAUDOUX, J., *op. cit.,* p. 550.
[401] *Ibid.,* p. 550.
[402] DOUAIRE, A., *op. cit.,* p. 56.

Néanmoins dans la conception giralducienne, le destin est aussi une affaire de style : phrase négative, métaphore filée, personnification. « - Cassandre : « Tu as vu le destin s'intéresser à des phrases négatives ? - Andromaque : Je ne sais pas ce qu'est le destin. - Cassandre : Je vais te le dire. C'est simplement la forme accélérée du temps. C'est épouvantable »[403] (Acte I, scène 1). Le destin est perçu comme une accélération du temps, une propulsion soudaine et épouvantable. Sa lucidité cynique s'oppose à la naïveté d'Andromaque. Et malgré leurs différences elles restent pourtant liées dans leur intention de maintenir la paix.

Cassandre vide la parole de son sens et de sa fonction de communication au profit du style giralducien. Ce faisant, elle fait apparaître les défaillances de la langue à dire ce qu'elle devrait pouvoir dire. Elle montre que la parole a perdu son aspect pragmatique. Trop de sens, trop de poétique conduisent invariablement à un détournement du sens. Les mots sont vidés par un surplus de style.

4. À la recherche de la vérité perdue

Les messages de Cassandre manquent de clarté. Ce n'est pas qu'ils soient obscurs, mais ils disent souvent le manque, comme nous venons de le voir, et ils se dissimulent sous un ensemble de procédés qui oblige au déchiffrement. Une partie de cette parole ne communique rien, puisque sa raison d'être est ailleurs. Cassandre, en soulignant les insuffisances de la parole, incite pourtant son interlocuteur à entreprendre la recherche de ce qui lui manque. Cette façon de parler s'apparente à la parole de l'hystérique, selon Wajeman, qui se place comme agent dans sa relation à l'autre. En d'autres mots, sa propre inactivité et passivité poussent les autres à agir, à imposer leur volonté, comme nous l'avons vu avec la Cassandre homérique. Cassandre, tout comme

[403] GIRAUDOUX, J., *op. cit.*, p. 484.

l'hystérique, parle selon une structure induite par la fonction de l'énigme[404] : qui présente à l'Autre une demande d'énonciation et de définition : dis-moi qui je suis. Énigme dont la vérité tourne autour du savoir, et de celui qui la détient. S'ouvre alors un duel, pour l'hystérique, entre elle et son interlocuteur sur le lieu, la légitimité de ce savoir, et sur qui le possède. Car si Cassandre lance l'autre dans une quête de sens, elle ne peut elle-même l'y guider, sachant qu'elle est la béance qui incite à la recherche. C'est à celui que s'adresse la demande, de réagir et de chercher. Tel que Wajeman le disait de l'énigme à la suite de Lacan : « À la prendre comme structure de parole, l'énigme, comme l'indique J. Lacan, pourrait bien représenter une forme minimale d'énonciation, chargeant celui à qui elle est posée de la faire devenir un énoncé »[405]. Dans cette structure minimale de la parole, l'énigme est une question posée à l'autre qui ne devient énoncé que dans la reconnaissance rétrospective de cette demande de définition et de savoir. Il revient donc à l'autre de répondre. Sur quoi, il y a production de savoir.

La Cassandre de Suzanne Dumarest-Dussauge tient un discours quasi incohérent lorsqu'elle révèle ses prophéties. Son discours se déroule de manière saccadée et son contenu est elliptique, ce qui oblige le destinataire et le lecteur à se plonger dans une opération de lecture, une véritable recherche.

> « - Agamemnon : Ses demi-confidences aussitôt réprimées… Ses allusions vagues qu'elle se refuse à préciser… Ses silences… […] Ne me suis-je pas fait, par crainte d'une vérité trop dure, le complice de ces réticences dont je me plains aujourd'hui ? »[406]

Agamemnon décrit la parole de Cassandre comme étant trouée ce qui l'empêche de comprendre le sens de ses prédictions.

> « - Cassandre *(elle hésite, regrettant visiblement ses paroles)* : Mais … l'expédition que tu vas tenter contre vos nouveaux adversaires … *(elle*

[404] WAJEMAN, G., *op. cit.*, p. 21.
[405] *Ibid.,* p. 20.
[406] DUMAREST-DUSSAUGE, S., *op. cit.*, p. 72.

> *s'interrompt)* […] Mais pourquoi, pourquoi vouloir la connaître puisque cette expédition aura lieu quoique tu espères ou redoutes ? »[407]

Cassandre ne veut pas parler, elle retient donc son acte par des hésitations et des interruptions. Et lorsque menacée, elle lui dit tout, sa parole n'est guère plus précise, elle ne lui dit rien du complot imminent que Clytemnestre prépare, contre lui et contre elle. Elle ne dit rien parce qu'elle croit que rien ne pourra faire changer le destin décidé par les dieux. La parole est vide d'efficacité, mais pourtant elle génère une production de sens, une surinterprétation de la part d'Agamemnon qui se met à questionner ses comportements dans une autoréflexion. Cassandre plonge son interlocuteur dans une perplexité qui le pousse à la réflexion et à un examen de conscience.

Chez Giraudoux, la parole permet d'apprendre des choses, elle a une fonction heuristique parce qu'elle contient une vérité. Cet auteur donne à la parole dans son essence et par son maniement, la capacité de générer du savoir. Le pouvoir créateur de la parole s'étend de la création de nouvelles idées, de nouveaux mots, à de nouvelles vérités-réalités. Dans *la Guerre de Troie n'aura pas lieu*, Giraudoux met la parole en péril en la vidant de son pouvoir de communiquer. Or, en le faisant, il oblige le lecteur à remettre en question les fondements même sa langue et ouvre une discussion métalinguistique. Le langage est l'objet de discussions et génère du savoir tout autant que de la poésie qui multiplie les sens que prend cette réflexion. La tension dramatique se situe dans la réflexion métalinguistique. Par exemple, dans la scène d'exposition, l'échange entre Andromaque et Cassandre ne vise pas tant à déterminer si la guerre aura lieu ou non, mais à installer dès cette scène le débat sur le plan de la parole. La tension tragique se noue dans la perte de signification des mots et dans la profusion stylistique de la parole de Cassandre, mêlant destin, métaphores et affirmations avec une pointe d'ironie qui accentuent le décalage entre les niveaux de significations. Anne

[407] *Ibid., p.* 78.

Douaire, dans son analyse de la tragédie giralducienne, nous rappelle que puisque nous savons déjà que la guerre de Troie aura lieu, la tension tragique n'est plus provoquée par une attente mais pas le moment où la parole déclare le début du conflit. L'attente angoissée face à l'avenir n'est plus, selon Douaire, qu'un motif esthétique, « seul demeure en suspens le moment de la *déclaration* »[408]. Le moment où la parole qui affirme apparaît sans ses artifices pour tout simplement confirmer d'un événement dans la réalité. Le reste de la pièce n'est en somme que spéculations, discussions qui engendrent le tragique. Andromaque et Cassandre font monter la tension dramatique par leur surenchère de probabilités. En effet, leur échange déstabilise le lecteur, le rend impuissant à comprendre les énoncés, le sens de leur dialogue et donc impuissant face à son destin, tout comme les personnages de la tragédie. Alors que Cassandre prévoit avec beaucoup d'assurance la fatalité qui conduit irrémédiablement à la guerre, Andromaque s'en remet plutôt à Hector, pilier de Troie, défenseur de sa cité et de la paix. On sait par la mythologie que Priam confie à Hector un rôle politique et guerrier très important. Priam, vieux et croyant, se détourne des affaires d'état au profit d'une spiritualité. Andromaque suppose que l'arrivée d'Hector les protègera de cette menace de guerre. Elle dit : « Je pense qu'il aura son mot à dire »[409]. Andromaque a confiance en la parole d'Hector et dans le pouvoir des mots. Cassandre, pour sa part, sait que rien n'y changera, la guerre aura bien lieu. Cet échange oppose les croyances des deux femmes. Or, ce premier échange sur la question suggérée par le titre de la pièce entre Andromaque et Cassandre confronte des idéologies plutôt que des certitudes : l'amour d'Andromaque contre le savoir de Cassandre. Par ailleurs, ce combat idéologique initie dans une certaine mesure plusieurs clivages subséquents qui sont tous à la fois, des pistes de réflexion et de savoir sur ces idées : d'une part, séparation des idées sur un

[408] DOUAIRE, A., *op. cit.*, p. 52.
[409] GIRAUDOUX, J., *op. cit.*, p. 483.

même sujet, d'autre part opposition entre les discours par une confrontation idéologique (discours aux morts, débat sur la femme, sur le libre-arbitre, sur le destin, la place de dieu) et les discours sur le langage lui-même que tiennent Cassandre, mais aussi Démokos, Ulysse et Hector (réflexions sur la fonction poétique du langage par les abstractions et métaphores). Ce clivage, repéré par Alain Mascarou, fait apparaître tous les niveaux d'interprétations possibles de ce texte et suggère autant de niveaux de lecture possible. « Cette ligne de partage entre jeu dramatique et conflit engagé c'est à chacun des antagonistes de le percevoir ; il lui revient d'intégrer lui-même le clivage énonciatif »[410]. Comme une surenchère des oppositions déjà instaurée. En plus du jeu affirmation – négation (*aura lieu - n'aura pas lieu*) Cassandre parle un langage obscur, les images qu'elle évoque et nomme elle-même métaphores sont loin d'être limpides et augmentent les possibilités d'interprétations, plutôt que d'aider Andromaque ou le spectateur à saisir ce dont il est question.

> « - Andromaque : Je ne comprends pas les abstractions.
> - Cassandre : A ton aise. Ayons recours aux métaphores. Figure-toi un tigre. Tu la comprends, celle-là ? C'est la métaphore pour jeunes filles. Un tigre qui dort »[411].

Andromaque feint l'ignorance, refuse de comprendre : elle est dans la négation, elle n'écoute pas Cassandre. Pourtant, elle n'est pas complètement dans l'incompréhension puisqu'elle sait répondre à Cassandre : « laisse-le dormir »[412]. Cassandre ne fait rien pour lui expliquer la situation, elle reste délibérément dans le vague. Cassandre l'oblige à glisser sur le terrain de la langue et à entamer une réflexion sur le langage, en lui parlant avec des abstractions et des métaphores. Le langage, dans cette scène, crée un décalage entre les deux femmes, mais aussi un décalage dans la fonction logique de communication de la langue, sa fonction poétique et sa fonction métalinguistique.

[410] MASCAROU, A., *op. cit.*, p. 47.
[411] GIRAUDOUX, J., *op. cit.*, p. 484.
[412] *Ibid.,* p. 484.

Andromaque, par exemple, veut ignorer que la langue peut être l'objet de réflexion, elle feint de ne rien comprendre aux abstractions pour ramener la parole de Cassandre uniquement sur la fonction communicative de la langue. Alors que Cassandre introduit les images, donc de la fonction poétique, pour justement suggérer la multiplication des perspectives de la langue. En identifiant les procédés qu'elle utilise, Cassandre montre qu'elle maîtrise la langue mais augmente délibérément à la confusion du message et l'inquiétude d'Andromaque. Anne Douaire l'explique par un détournement délibéré de la fonction première du mot et par une mise en proéminence de l'énonciation qui tient le mot à distance. « Le discours est en permanence mis en avant, examiné, remarqué, omniprésent ; tout se passe comme si l'attention était tournée vers le signifiant et non vers le message produit, en un enfermement étouffant de la signification »[413]. S'insérant dans un dialogue, la prise de parole de Cassandre tout en vidant ses propos de leur sens, veut néanmoins instaurer un rapport à l'autre en le liant à une obligation de déchiffrement.

Dans le contexte d'entre deux-guerres, *la Guerre de Troie n'aura pas lieu* se présente dès la lecture de son titre, sous un jour ironique. Ironie dont la fonction est aussi de mettre une distance entre les niveaux de sens en faisant apparaître par la suggestion un autre contenu. La prise de Troie faisant partie de l'Histoire, il apparaît que cette réécriture de cette guerre de Troie, se veut avant tout un prétexte à débat, un exercice de style, et une remise en question de la parole en abordant les motivations diverses qui poussent à faire la guerre. En situant sa pièce dans un moment – fictif – et historique (premier paradoxe), et en suggérant la possibilité qu'elle n'ait pas lieu alors que notre mémoire collective nous dit le contraire (deuxième paradoxe), Giraudoux entre de plein pied dans la fonction éducative et ironique du théâtre et montre dès son ouverture que le langage n'est plus garant de vérité. Le langage acquiert une nouvelle

[413] DOUAIRE, A., *op. cit.*, p. 54.

fonction génératrice de savoir. La parole sert désormais à poser des questions plutôt qu'à donner des réponses.

Cette fonction heuristique de la parole dans la *guerre de Troie n'aura pas lieu* se confirme par son double succès scolaire et éditorial, car cette profusion des effets de style, loin de décourager a plutôt incité les lecteurs de tous les horizons à multiplier les voies d'analyse et d'utilisation. Cassandre participe comme les autres personnages à alimenter la réflexion métadiscursive : sa spécificité est d'intégrer à cette réflexion une terrible vérité ; les paroles ne changent pas le destin, or devant ce constat de l'échec du langage, les personnages réussissent néanmoins à prendre une distance - liberté étroite - face au destin, de prendre conscience de leur drame, et à en jouir selon les termes d'Yves Moraud[414].

Chez Giraudoux, le langage est ce grand Autre à qui se formule la demande de définition de Cassandre. Elle pousse le langage, par l'entremise de la plume giralducienne, jusqu'à son incapacité. Elle attend de lui qu'il puisse la définir, mais les mots sont historiquement surchargés de significations et d'intentions, qui l'aliènent dans une définition restrictive qu'elle finit par refuser. Quand Wajeman décrit la relation de l'hystérique à l'Autre comme une relation complexe par laquelle elle donne le pouvoir à un maître de la définir tout en le destituant, il semble tenir un discours sur la position de Cassandre face à la langue dans *la Guerre de Troie n'aura pas lieu* : « la chimère (ce qu'est l'hystérique pour avoir tant d'attention) institue un lien de parole, sous la force d'une énigme qu'elle pose. À l'homme précisément. […] Mais encore : l'énigme que pose l'hystérique, ce n'est rien d'autre qu'elle-même, un sujet en quelque sorte pris au corps par d'étrangères manifestations »[415]. Wajeman présente l'hystérique comme un personnage mystérieux qui fonde sa relation aux autres et plus précisément à un maître,

[414] MORAUD, Y., *op. cit.*, p. 283.
[415] WAJEMAN, G., *op. cit.*, p. 19.

comme Cassandre avec le langage chez Giraudoux, en lui présentant une demande de savoir, or, une fois qu'elle détient ce savoir, elle destitue son maître, le langage, en se refusant à lui, et même si elle demeure détentrice de ce pouvoir, de ce savoir, elle ne peut rien en faire pour elle-même, car c'est un savoir qui n'existe que dans sa relation à l'autre. La vérité réside dans la quête entreprise, plutôt que dans la parole, dans ce que la parole fait et non dans ce qu'elle dit. Le contenu est sans importance.

Dans ce premier chapitre de notre réflexion sur la parole de Cassandre, nous avons vu que le personnage se présentait comme une énigme, type d'énonciation minimale qui implique une demande de définition et d'interprétation. La mise en évidence de ce procédé se réalise par un mouvement simultané d'épuration de la fonction de communication de la parole et du sens des mots, par le silence, ou par une surenchère qui vide la parole de son sens. Subissant divers procédés qui visent à l'épuration de la parole, il ne reste plus qu'à l'interlocuteur enchaîné par la demande sous forme d'énigme, de réagir afin de faire émerger du sens de son acte de parole.

II. Ce qu'elle fait / montre : pluralité des voix, achronie, effet tragique et horreur

Maintenant que nous avons identifié différents procédés qui vident la parole de son sens, nous allons voir que cet espace, cette brèche dans la signification laisse apparaître plusieurs autres réseaux de signification dont le signifiant vide de la parole de Cassandre se laisse investir.

D'abord, nous allons voir que la parole de Cassandre se révèle polyphonique, puis que transigent à travers elle les résonnances de la tragédie moderne, d'une multiplication des temporalités, en plus d'une nouvelle conception de la vérité. Nous voulons démontrer que la parole en énigme de Cassandre se révèle une condensation de manipulation littéraire qui tend à redonner à la parole sa force illocutoire.

1. Polyphonie et absence d'uniformité

Nous allons dès à présent restreindre la définition du mot « polyphonique » dont nous nous servons pour qualifier la parole de Cassandre. Il ne s'agit pas dans cette partie de notre recherche de traiter de l'élaboration de la polyphonie qui se rattache à un type de narration et qui se définit comme narrateur un et multiple - polyphonie bakhtinienne - et qui sera nommée plus tard voix narratives. Notre corpus se limitant au théâtre et à la parole de Cassandre, il exclut toute forme de narrateur dans le sens d'une mise en récit. Pourtant, nous constatons avec Cassandre une forme de polyphonie selon les théories littéraires, concept qui détermine une pluralité de voix dans la parole d'un personnage. La définition strictement linguistique de la polyphonie entraîne un fort

clivage entre les notions de sujet parlant, locuteur et énonciateur[416], mettant l'accent sur la structure de la langue qui laisse peu de place à la parole. Nous avons donc opté pour une définition plus large, celle de Laurent Jenny : « La polyphonie littéraire ne désigne pas seulement une pluralité de voix mais aussi une pluralité de consciences et d'univers idéologiques »[417]. Avec Cassandre, cette pluralité de voix est le résultat de son caractère de personnage-signifiant intronisée d'un rôle visionnaire, submergée par des idéologies, et réinvestie par les auteurs qui emprunte sa voix.

Au théâtre, le narrateur se plie aux lois du genre et l'auteur n'a d'autres choix que d'incarner la voix de ses personnages. Première voix sous-jacente qui se devine parfois à peine. Ensuite, Cassandre, nous l'avons vu dans la premier chapitre, joue souvent le rôle de médiatrice entre les dieux et les hommes, comme prophète dans un premier temps, mais aussi parce qu'elle incarne cette voix prophétique de la vérité théorisée par Marcel Détienne et André Néher, et se fait donc dans un deuxième temps la messagère de la vérité. Elle matérialise la voix du message divin et voix de la vérité. Par ailleurs, l'accent mis sur l'intériorisation du personnage laisse émerger la voix de son moi profond et individuel (Bergson), mais aussi la voix de son silence. Et enfin, le fait qu'elle appartienne, à la mythologie, à l'histoire de l'antiquité et à l'histoire littéraire multiplie et superpose, dans le temps, au sein de la parole de la Cassandre moderne, les voix qui l'investissent : voix des traditions littéraires et voix de la mythologie. Cassandre est un personnage palimpseste et hypertextuelle. Sa parole malgré la dynamique de fragmentation du XXème siècle hérite de cette capacité à accumuler les voix. Même si parfois les origines de ses énonciateurs et idéologies intrinsèques (amoureuse, patriote, vengeresse, prophétesse, concubine) se perdent, il n'en reste pas moins les traces de

[416] MAINGUENEAU, Dominique, *Les termes clés pour l'analyse du discours*, Paris, Seuil, coll. « Points/Essais », (1996), 2009, p. 99.
[417] JENNY, Laurent, « Dialogisme et polyphonie » *Méthodes et problèmes*, Genève, Département de français moderne, Université de Genève, 2003, http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/dialogisme, p. 14.

cette accumulation. Réactiver dans notre littérature un personnage mythologique c'est faire parler l'Histoire, c'est ajouter grâce à l'épreuve du temps à l'aspect véridique de sa parole. Si comme fait culturel, il nous est parvenu c'est qu'il est devenu une partie intégrante de notre culture unanimement reconnue. Philippe Hamon, dans son article *Statut sémiologique du personnage*, établit une méthode pour comprendre la fonction du personnage dans le récit qui correspond exactement aux termes qui conviennent le mieux à la description que nous voulons faire pour expliquer la polyphonie dont Cassandre est investie. D'abord selon les termes d'Hamon, Cassandre se range dans la catégorie des personnages-référentiels[418], personnages historiques et mythologiques qui renvoient à un sens fixe et plein. Or, Cassandre se détache de son cadre historique et mythologique comme nous l'avons précisé dans la première partie, en se vidant de ses liens à l'histoire, tout en en conservant les attributs, et semble donc aussi correspondre à la catégorie des personnages anaphores : ceux-ci « sont en quelque sorte les signes mnémotechniques du lecteur ; personnages de prédicateurs, personnages doués de mémoire, personnages qui sèment et interprète des indices »[419]. Leur rôle étant de créer un effet de contexte, en réactualisant certaines significations dont, avec Cassandre, ce rapport de la vérité de sa parole prophétique. L'énonciation d'un tel personnage ne peut qu'être marquée par une pluralité de voix.

Nous avons précédemment évoqué la présence discrète de Cassandre dans *la Guerre de Troie n'aura pas lieu*, (plus précisément à l'acte II) qui perdure jusqu'à la toute fin de la pièce. Chez Giraudoux, nommer Cassandre, c'est la réinvestir dans le dialogue en l'associant à des idéologies, à des personnages. Le nom fait acte de présence, et sa présence s'affirme à travers des mentions fréquentes de son nom, sans pour autant que

[418] HAMON, P., *op. cit.*, p. 122.
[419] *Ibid.,* p. 123.

le personnage ait à parler. Le nom est présence silencieuse, mais n'en dit pas moins. Pour Élodie Ravidat « le nom constitue à lui-seul tout un système de références, il suffit de connaître un prénom pour connaitre une vie. […] Chez Giraudoux, les noms sont des formules de l'être, de véritables révélateurs d'identité »[420]. La présence du nom réaffirme la présence et constitue aussi un appel / rappel du personnage qui le porte. Ravidat va jusqu'à soutenir que le nom met en relation deux personnages qui dialoguent dans un rapport de force comme nous le verrons entre Hélène et Cassandre.

Giraudoux ponctue à dessein sa pièce de l'apostrophe « Cassandre », soit en début soit en fin de réplique. Son nom apparaît plus souvent que tous les autres noms. Simple présence, mais omniprésence de ses attributs : parole de malheur, horreur de la guerre, sa complicité avec la vérité, et son devoir de mémoire. La répétition de son nom, par la voix des personnages, crée une impression polyphonique ; sa parole par l'entremise du nom propre est prise en charge, par les protagonistes sous forme de présence rapportée. Elle s'allie à la voix des autres énonciateurs pour parler en duo. Multiplication des voix qui se cachent derrière l'énonciateur et s'enchevêtrent avec la voix de Cassandre dans les dialogues-affrontements, mais aussi dans sa fonction de révéler les conflits langagiers et politiques (avec Andromaque, avec Pâris et Hector, avec Hélène), dans sa fonction d'introduire d'autres personnages et d'assister Hector (Hélène, La Paix, le poète troyen), et dans sa fonction tragique par ses répliques brèves. Le nom de Cassandre représente tout un système complexe de référence et d'accumulation. Son personnage possède sa propre thématique et son propre style de parole, parfois elle parle au nom de tous. La mention de son nom réactive tout ce réseau de significations en plus de l'énigme (demande) de son personnage. Dans la scène d'exposition, Cassandre est nommée trois fois par Andromaque, à la fin de la phrase : « La guerre de Troie n'aura pas lieu, Cassandre ! », « Ne me fais pas peur,

[420] RAVIDAT, É., *op. cit.*, p. 123.

Cassandre. », « Oh ! justement, Cassandre ! Comment peux-tu parler de guerre en un jour pareil ? »[421]. Trois fois son nom est déclamé avec une virulence dont témoignent les points d'exclamation. Andromaque accuse Cassandre d'être lucide, effrayante et de traîner dans son sillage cette horreur irreprésentable : voix de l'horreur, voix de l'avertissement. Pour André Job, mentionner un nom fait intervenir les deux plans du signifiant et du signifié. Cassandre, par ses origines et son histoire, porte avec son nom signifié, ce réseau de signifiants ; de la catastrophe à venir, de la mort, et de la vérité. Son nom porte le fardeau incorporé au nom propre, selon l'accumulation que décrit Job, « des paradigmes se constituent, dans lesquels prennent place des êtres tous singularisés »[422]. D'autant plus que ces êtres apparaissent par leur nom, et montrent la jouissance de nommer inhérente à la matérialité du langage. André Job, dans son explication du mécanisme du nom propre[423], établit une similarité entre l'alchimie du nom propre giralducien et le processus sémiotique qui fait intervenir deux plans : « le plan des signifiants, ou sémiotique, est celui où s'exerce la pulsion matérielle ; le plan des signifiés, ou symbolique, est le plan de la signification et de la transparence, qui tend généralement à occulter (sous l'effet de la barre, dirait Lacan) l'émoi premier de la pulsion »[424]. Amalgame entre le nom dans sa matérialité linguistique et le nom portant son réseau de signification, le nom en littérature est déjà surinvesti d'énergie psychique, de significations personnelles, de valeurs affectives. Philippe Hamon explique ainsi l'étroite relation entre le nom et le personnage :

> « En tant que concept sémiologique, le personnage peut, en une première approche, se définir comme une sorte de morphème doublement articulé, morphème migratoire manifesté par un *signifiant discontinu* (un certain nombre de marques) renvoyant à un *signifié discontinu* (le "sens" ou la "valeur" du personnage) ; il sera donc défini par un *faisceau de relations* de

[421] GIRAUDOUX, J., *op. cit.*, p. 484-485.
[422] JOB, André, « Giraudoux et la poétique du nom propre », *Revue de l'histoire littéraire de la France*, Paris, Éditions du CNRS, septembre-décembre 1983, 83e année, n° 5-6, p. 775.
[423] Ce qu'André Job explique en empruntant la terminologie de Julia Kristeva qu'elle emprunte, elle-même, à Lacan.
[424] JOB, A., *op. cit.*, p. 775.

> ressemblances, d'opposition, de hiérarchie et d'ordonnancement (sa distribution) qu'il contracte sur le plan du signifiant et du signifié, successivement ou/et simultanément, avec les autres personnages et éléments de l'œuvre, cela en contexte proche (les autres personnages du même roman, de la même œuvre) ou en contexte lointain (*in absentia* : les autres personnages du même genre)»[425].

La Cassandre de Giraudoux et son réseau de sens complexe explique aisément la densité qui se retrouve à chaque utilisation de son nom propre avec cette description du processus par Hamon. En effet, le nom propre Cassandre renvoie à un *signifié discontinu*, c'est-à-dire à ce qui est le sens et la valeur de ce nom. Nom qui a d'abord le sens d'une énigme, d'une demande et de vérité et qui trouve la complexité significative de la voix qui lui est associée dans cette explication. D'une part, son nom agit comme le rappel de sa voix et de tout ce qu'elle comporte d'angoissant et de vrai. Et d'autre part, en la considérant dans son *faisceau de relations*, nous ne pouvons que constater, que sa voix est effectivement polyphonique.

Le nom de Cassandre réveille cette pulsion première, la peur du malheur à venir, la peur de l'avenir, nichée au cœur de chaque humain. A la fin de la scène 8 de l'acte I, pour donner un autre exemple de l'utilisation de son nom propre, elle est nommée par Hector : « Cassandre ! Cassandre ! »[426]. Il termine sa conversation avec Hélène où celle-ci lui explique qu'elle voit l'avenir, et que devant elle s'efface Pâris. Croyant à tort qu'elle accepte de rentrer en Grèce, il appelle Cassandre pour lui annoncer la nouvelle. Or, la parole est trompeuse dans cette pièce, et l'annonce qui devait être bonne, ne l'est plus. La vaporeuse Hélène ne décide rien ; regardant l'avenir elle voit en couleur ce qui lui plaît et ce qui a lieu, et en terne ce qui lui déplaît, et disparaissent ce qu'elle ne veut pas voir comme Pâris et la Paix. Hector renomme Cassandre dans la scène 9, pour la comparer à Hélène : « Voici ta concurrente, Cassandre. Celle-là aussi lit l'avenir ». En le faisant il lie étrangement les deux femmes autour de la parole sur l'avenir, comme il

[425] HAMON, P., *op. cit.*, p. 124.
[426] GIRAUDOUX, J., *op. cit.*, p. 507.

se lie plus tard à Ulysse dans leur duo avant la guerre. De toute la scène, il s'agit bien de la seule affirmation d'Hector, car toutes ses autres répliques sont sous forme de questions, tentant de comprendre comment pense Hélène afin de la convaincre dans ses mots à elle de rentrer en Grèce. En comparant Hélène et Cassandre, Hector établit un lien entre les deux femmes basé sur leur don de voir l'avenir, don dont elles discutent des modalités dans la scène suivante. En ce faisant, il annonce en quelque sorte la scène suivante. Mais plus encore, par cette comparaison, Giraudoux fusionne les deux personnages et les élève au dessus de leur condition de mortelle. Il ajoute à la parole de Cassandre et d'Hélène, une voix divine ou surnaturelle implicite, ayant toutes deux le pouvoir magique de voir ce qui est invisible pour les autres. Hélène voit un destin sans rien pouvoir y changer. « - Hélène : Si on les brise [ces miroirs reflétant l'avenir], ce qu'ils reflétaient n'en demeure peut-être pas moins ? - Hector : C'est là toute la question »[427]. Les deux femmes sont certes clairvoyantes, mais surtout effrayantes à cause de leurs visions qui semblent malgré elles déterminer le destin. À la fin de cette scène, Hector confie Hélène à Cassandre. Cassandre s'allie de cette manière aux autres et enrichit sa voix, par son *faisceau de relations* dont parle Hamon, de la voix des autres qui parlent à travers elle : voix divine du destin, mais aussi alliage idéologique pour la paix avec Hector qu'elle seconde, et alliage magique avec Hélène par leurs similitudes d'être.

Dans *le Rêve d'Alvaro*, Pépita-Cassandre, est traversée par une représentation de son destin erronée qui la conduit à la folie. Le signe est juste, mais elle n'en comprend pas le sens, elle échoue à comprendre le signifiant, alors qu'elle a été choisie pour le porter. Sa voix parle du rêve de sortir de sa condition. Dès le début, le lecteur sait que Pépita-Cassandre sera trompée par sa naïveté : elle croit que ce qui est

[427] GIRAUDOUX, J., *op. cit.*, p. 510.

représenté dans les revues féminines existe, elle s'identifie à Elleen Whitarm. Le problème c'est qu'elle ignore qu'elle n'est pas Elleen Whitarm. Elle se démène pour atteindre un objectif qui n'existe pas. Dans l*e Rêve d'Alvaro*, Pépita-Cassandre est la voix de cette erreur. L'auteur incarne à travers elle cette conscience qui lui est propre et cette fausse idéologie pour dénoncer les travers de la représentation médiatique. La guerre de Troie est rejouée avec ce *Rêve d'Alvaro*, sur un autre continent à une autre époque. La pièce s'ouvre sur cette question du Chœur :

> « Et si la guerre de Troie était en train d'avoir lieu, une fois encore ? … Partout en effet dans le monde, le cheval de bois du néolibéralisme s'introduit dans les cités, tiré par des prophètes aux voix claires. Les flèches rebondissent sur sa carcasse creuse. Des troupes dociles se déversent de son ventre ouvert. Elles imposent insensiblement un mode de pensée uniforme. Mais de nos jours, l'Épopée est devenue farce. Une farce tragique et mondialiste »[428].

Éternel recommencement de la destruction humaine, mais aussi rappel historique et devoir de mémoire, cette pièce réactive le drame humain sur le ton ironique en s'affichant comme une farce épique et mondialiste. Une Cassandre dont la voix mythologique se voit à nouveau investie d'une idéologie néolibérale, dans un contexte de pauvreté et illusionnée par les médias : « - Pépita : La roue va tourner. Moi aussi, je vivrai dans les capitales du Nord. Je me promènerai sur les avenues illuminées et on me prendra en photo à chaque carrefour. Je porterai des robes de soie. Et je suis certaine que le changement est pour cette nuit »[429]. Encore une fois, la voix de Cassandre, loin de ses origines de princesse troyenne, sage et prophétesse, est investie par de nouvelles idéologies, celle ici du rêve américain, avec une parole néanmoins apparentée à son histoire d'origine puisque cette voyante conserve le don de voir l'avenir.

[428] LABRUSSE, E., *op. cit.*, p. 13.
[429] *Ibid.,* p. 23.

Cassandre est un personnage polyphonique. Sa voix est investie d'une pluralité de voix dont elle ignore même parfois la présence. Les auteurs s'insèrent en elle mélangeant les rôles de prophète et de poète par tradition littéraire. Leur voix perce à travers elle, et se reconnaît par les diverses idéologies qu'elle défend et qui, nous le savons, n'appartiennent pas en propre à Cassandre. Elle en est la messagère.

2. Achronie de sa parole prédictive : vide du temps

Ce qui nous intéresse particulièrement dans cette partie est de démontrer comment la parole prédictive de Cassandre sort du temps de la diégèse, et comment sa parole se retrouve soumise à un cadre de temporalité complètement indifférent à la chronologie de l'intrigue. Sa parole prédictive a la particularité de savoir parler du passé, du présent et du futur. Et même si pour des raisons logiques, le futur ne s'énonce que dans le présent, nous comprenons aisément que sa parole a la faculté de déplacer son contenu hors de son cadre temporel. La relation au temps particulière de la parole prédictive se revêt aussi de la capacité de révéler la vérité de chaque énoncé. Toutes les prédictions de Cassandre se réalisent dans un temps futur plus ou moins loin et deviennent donc vérifiables par le facteur temps.

Du point de vue narratologique, la parole prophétique se nomme prolepse et consiste à raconter par avance un événement qui aura lieu plus tard, selon Gérard Genette. Il nous rappelle, pour sa part, que l'énoncé prédictif, en plus d'avoir dans le genre théâtral chez les tragiques la fonction d'annonce et d'intensification dramatique en jouant sur les attentes du spectateur, aplatit toute notion de suspens pour accentuer

l'effet de prédestination du récit[430]. Par cette réflexion, Genette nous invite à penser la prophétie en rapport avec la temporalité du récit. À quels temps historiques et à quels moments de la chronologie du récit renvoie la prophétie ? À quelle période dans et hors du livre renvoie-elle à quelle référence extratextuelle ? Sans le mentionner, nos auteurs font implicitement référence à une ou quelques traditions littéraires autour de Cassandre, leur choix influe sur les prédispositions du personnage et sur des références à un temps antérieur au récit, à la légende de la prophétesse ou encore à l'histoire de Troie ou bien même parfois, la prophétie renvoie à un temps ultérieur du « ce qui arrivera ». La prophétie fait éclater la temporalité du récit, permet de multiplier les angles de prises de vue, la focalisation, et de jouer sur nos repères temporels grâce à notre mémoire, et peut-être même d'ouvrir sur une temporalité universelle.

Il y a donc deux modifications du rapport au temps avec la parole prophétique, d'une part rupture de la chronologie pour faire place à une parole qui se déplace dans le temps, et d'autre part une relation de projection dans le futur qui, tout en condamnant à l'ineffable du destin, ouvre une brèche du pourtant, d'une infime possibilité à saisir. À cause de ces modifications, la parole de Cassandre se révèle vraie dans un après-coup et obtient une légitimité proverbiale.

La prophétie est un type de parole qui sort de sa situation d'énonciation et des référents temporels usuels pour s'ancrer dans un autre temps historique par ses références extratextuelles mais aussi par la pluralité des voix de la prophétesse. Ensemble, ces deux caractéristiques amènent à considérer la parole prophétique comme étant achronique.

L'histoire du don de Cassandre est un fait culturel et mythologique qui lorsque réinséré dans un récit, replace la parole prophétique dans un temps historique et

[430] GENETTE, Gérard, *Figures*, vol. III, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 105-106.

universel, mais aussi le sujet en face d'une destinée prédéterminée face à laquelle il doit situer la portée de sa parole. Dans *le Rêve d'Alvaro*, Pépita-Cassandre a reçu le don de voir l'avenir :

> « Toute gamine, j'ai croisé un voyageur dans la forêt. Sa gabardine n'y pouvait rien : on sentait à sa silhouette qu'il y avait bien longtemps qu'il se dépitait contre son ventre. Il avait des yeux très noirs. J'ai échangé le quignon de mon goûter contre une promesse. Depuis, je peux écrire moi-même la page de l'horoscope. »[431]

Et le chœur explique ce qui s'est réellement passé :

> « Ce voyageur dans la forêt, il était affamé. Elle lui a tendu le quignon de son goûter d'enfant à condition qu'il lui permette de deviner les lendemains. Il a accepté en souriant. Quand il a tendu son bâton dans sa direction, elle a senti un éclair la traverser. Elle a compris que désormais elle pourrait savoir. Mais elle n'était qu'une gamine morveuse et inconsciente. Elle s'est dit à quoi bon lui donner le pain, maintenant ? Et sous ses yeux, elle a avalé le quignon.
> - Pépita : En mâchant très lentement. J'aurais mieux fait de me mordre les doigts. Le voyageur est reparti en secouant la tête d'un air désolé. Depuis, je peux lire dans l'avenir, mais c'est comme s'il me manquait des lunettes pour bien comprendre les mots. »[432].

Le futur est écrit et il ne change pas. Or, la faille se situe dans son incapacité à lire correctement ce futur. Et c'est dans cette faille qu'apparaît un fragment de libre-arbitre entre le dire et sa réalisation qui laisse au sujet l'illusion de maîtriser une infime partie de sa destinée. Les annonces du futur sont courantes au théâtre et ont fonctions de mémoires par des rappels répétitifs, et de tragique en refermant le temps sur lui-même. Ces annonces établissent ainsi un rapport particulier d'abolition et de répétition au temps. De plus, la prédiction situe l'événement en écart avec le moment où il s'énonce et met le sujet et son interlocuteur dans une conception de l'avenir prédéterminée. Obligatoirement, le sujet sait ce qui arrivera, ce qui modifie radicalement sa manière de se percevoir et de voir sa destinée. Elle se sent obligée à cause de cette énonciation prophétique, de prévenir les autres de ce qui va arriver. Pépita-Cassandre avertit sa

[431] LABRUSSE, E., *op. cit.*, p. 24.
[432] *Ibid.,* p. 41-42.

mère : « Tu ne veux pas me croire quand je te dis que je peux connaître l'avenir, mais tu vas finir par provoquer un malheur, maman »[433]. L'énonciation prophétique, parce qu'elle est achronique et véridique, se charge d'une dimension éthique. Le sujet, en anticipant les conséquences, essaie de modifier le destin. Et c'est parce que sa parole est atemporelle qu'elle est détachée de sa finalité. Parce qu'elle est atemporelle la parole prophétique prédit mais échappe à son destin, le pouvoir du prophète est dans un présent qui contient les trois dimensions du temps : passé, présent et futur. Pour Blanchot, dans son étude de la parole prophétique, il ne fait aucun doute que « la prophétie n'est pas seulement une parole future. C'est une dimension de la parole qui engage celle-ci dans des rapports avec le temps beaucoup plus importants que la simple découverte de certains événements à venir »[434]. Pour Blanchot, la parole prophétique a une portée ontologique et ouvre une nouvelle dimension de cette inscription de l'être dans le monde par sa parole. Ce qui signifie que la prophétie inscrit son contenu dans une histoire, mais aussi dans l'Histoire, et dans un contexte sociopolitique. Cette dimension temporelle de la prophétie, comme Genette nous le suggère, a son incidence sur le déroulement du récit. Blanchot note cependant : « quand tout est impossible, quand l'avenir, livré au feu, brûle, quand il n'y a plus de séjour possible qu'au pays de minuit, alors la parole prophétique qui dit l'avenir impossible, dit aussi le « pourtant » qui brise l'impossible et restaure le temps »[435]. La parole prophétique sort l'être du temps, ce qui lui permet de se penser hors de soi et de laisser autre chose advenir.

Par ailleurs, et c'est l'effet pervers de cette anticipation, elle peut aussi emprisonner l'autre dans ce temps futur, en lui assignant un rôle dont il ne peut se

---

[433] *Ibid.,* p. 41.
[434] BLANCHOT, Maurice, « La parole prophétique », *Le livre à venir,* Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1959, p. 109.
[435] *Ibid.,* p. 112.

défaire. La relation au futur par la parole permet la projection du contenu de cette parole dans l'avenir. Cette possibilité d'anticiper a sur les autres personnages des effets plus ou moins grands dépendant de la valeur de vérité que son interlocuteur accorde à ce qu'elle dit. Dans ce cas, Cassandre a un réel effet de projection sur les autres, comme l'aborde Wilheim Reid dans sa conférence « Jouer les Cassandre »[436], où il démontre que cette anticipation, lorsqu'elle est négative, contraint l'autre à une impuissance puisqu'elle scelle son destin en lui dictant sa conduite. Dans l'analyse, selon Lacan, le temps combiné à la capacité d'anticiper décident de la justesse du comportement à adopter et du moment à l'adopter : « c'est la certitude anticipée par le sujet dans le *temps pour comprendre* qui par la hâte précipitant le *moment de conclure*, détermine chez l'autre la décision qui fait du propre mouvement du sujet erreur ou vérité. »[437]. En projetant positivement, cette idée de soi dans le futur peut provoquer un changement positif. En d'autres termes, le temps est un facteur essentiel pour déterminer la vérité de la parole. L'organisation narrative décidée par les auteurs contribue largement à ces effets de vérité.

Les prophéties de Cassandre sont atemporelles : elles sortent du cadre de références temporelles de l'énonciation. Au théâtre, le dialogue et les énoncés qui le composent s'ancrent habituellement dans sa situation d'énonciation puisque l'émetteur et le destinataire partagent la même situation et par des références communes. Ils se comprennent parce qu'ils sont dans le même système temps. Or, la parole prédictive de Cassandre se révèle être des énoncés coupés de leur situation d'énonciation par la rupture de la temporalité.

[436] REID, Wilfrid, « Jouer les Cassandre. Le trauma, la projection et la méthode analytique », Conférence donnée en novembre 1999 à Montréal.
[437] LACAN, J., « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse », *op. cit.,* p. 287.

Au théâtre, la parole est toujours insérée dans un dialogue. La parole est dite ou lue dans une instantanéité. L'histoire, la chronologie des événements sont pris en charge par des prises de paroles directes des personnages. Dans ces conditions la parole qui parle du futur a un effet d'instantanéité qui force une écoute différente. Écoute qui tend à rechercher les effets de cette parole ailleurs que dans le moment de l'énonciation. Opération de la mémoire qui balaie les informations reçues afin d'infirmer ou de confirmer l'aspect véridique de l'énonciation prophétique. La prédiction fait éclater la chronologie des événements de l'intrigue puisqu'ils sont annoncés de manière anticipative en modifiant continuellement les références temporelles.

Dans *le Rêve d'Alvaro*, Pépita-Cassandre prédit les bouleversements dans une scène où cohabitent trois personnages, le chœur, Alvaro et Pépita dispersés spatialement. Alvaro est à Yunguyungo dans une cabane, alors que Pépita-Cassandre est à la plonge du restaurant où elle travaille à Victoria-City. Les deux personnages se répondent néanmoins sans s'adresser la parole. Leur dialogue échafaude le thème du destin qu'ils tissent tous deux par métaphores filées, Alvaro lisant dans le magazine laissé par sa sœur le destin d'Elleen Whitarm, cette femme extraordinaire, alors que Pépita-Cassandre parle de son propre destin se projetant dans les pas d'Elleen. Dans ce contexte, Pépita-Cassandre prédit son avenir en parlant au futur « promènerai », « prendra », « porterai »[438], mais se change en présent de vérité général lorsqu'elle annonce un futur certain « le changement est pour cette nuit »[439], qu'elle répète plus loin, « Et je sais que c'est pour cette nuit »[440]. Le chœur a déjà annoncé que les bouleversements sont pour cette nuit. La répétition de cette information par la bouche de Pépita-Cassandre fonde l'effet de vérité qui se rattache à sa parole. Les références temporelles des prédictions au futur s'alliant avec le déroulement de l'intrigue créent un

[438] LABRUSSE, E., *op. cit.,* p. 23.
[439] *Ibid.,* p. 23.
[440] *Ibid.,* p. 24.

effet de vérité à sa parole puisque le lecteur constate par lui-même, avec la lecture de la suite de l'intrigue, que Pépita-Cassandre dit la vérité. Or cette vérité, comme nous l'apprenons n'est pas l'effet de ce personnage puisqu'elle ignore comment la déchiffrer. C'est la parole seule, une parole achronique et polyphonique, qui garantit l'effet de vérité.

La parole prédictive considérée comme vraie, modifie notre perception de la répartition du temps dans l'intrigue, et transporte l'énoncé prophétique dans une atemporalité universelle tel un présent proverbial. La répétition de l'histoire de Cassandre a aussi une valeur d'exemplarité qui contribue, par tradition, à donner une valeur de vérité à sa parole – vérité qui se mesure dans le temps – les Cassandre changent de nom mais ses prédictions, essentiellement sa mise en garde contre la fin d'une civilisation, restent les mêmes, ce que confirme le passage du temps historique.

3. Le tragique de Cassandre : l'irreprésentable

Ce n'est pas un hasard si Georges Steiner conclut son livre sur *La mort de la tragédie* par ces propos qui conduiront notre réflexion sur Cassandre et sur ce qui reste de la tragédie dans la modernité. « Mais 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 »[441]. Selon lui la tragédie est morte ; ce qu'il en reste se manifeste par une torsion de la bouche, comme l'image de la bouche du cheval qui crie dans *le Guernica* de Picasso, une opposition entre silence et cri, deux attributs de la parole de Cassandre :

[441] STEINER, George, *La mort de la tragédie*, traduit de l'anglais par Rose Celli, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », (1965), 1993, p. 344.

> « Le son qui en sortait était rauque et terrible au-delà de tout ce que j'en pourrais dire », imagine-t-il, « 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 Cassandre quand elle flaire l'odeur du sang dans la maison des Atrée. C'était le même cri sauvage 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 »[442].

Pour Steiner, s'il reste de la tragédie à notre époque c'est dans ce cri de Cassandre, pour l'horreur qu'il transporte et pour sa façon moderne de s'exprimer dans ce paradoxe assourdissant de cette bouche qui se déforme, comme dans le cri de Munch.

Nous avons oublié, peut-être par pudeur, de scander l'intolérable du cri de Cassandre, un cri qui frôle la démence par sa force destructrice, et qui communique toute l'angoisse de l'humanité. Nous avons, par peur de la démesure, tu la démesure de Cassandre afin de préserver de sa passion destructrice le contenu de cette recherche. Comment parler de l'intolérable pendant tant de pages sans rendre cette lecture intolérable à nos lecteurs ? Pourtant, Steiner nous le rappelle la parole de Cassandre est tragique par essence. L'expérience-limite giralducienne, qui pousse la langue dans une surcharge et qui paradoxalement vide la parole de son sens, tout en démarrant une réflexion métalinguistique, donne une idée du déplacement du tragique non plus dans un sens existentiel, mais dans un sens où l'existence s'annihile dans la formulation même de ses premiers mots, de ses premières idées. La pensée même de l'existence est contaminée par la dissémination du sens des mots, par l'accumulation de sens, la surcharge giralducienne de figures de styles, de néologismes et de références hypertextuelles.

Dans la modernité, le tragique se vit comme la conséquence directe de la destitution de la langue et de son aptitude à communiquer. Certes, comme le souligne

[442] STEINER, G., *La mort de la tragédie*, *op. cit.,* 345p.

Jean Pierre Vernant dans plusieurs de ses livres, la tragédie moderne exprime les mêmes inquiétudes et les mêmes angoisses que la tragédie grecque ancienne puisqu'elle met en scène le rapport difficile de l'homme au monde et à ses actes[443] : en montrant que la nature de l'homme est énigmatique[444], que la vérité est un absolu qui se cherche[445], la tragédie vise à éclairer l'homme et son destin[446], elle interroge la condition humaine[447], et montre par un pur schème opératoire de renversement qu'il y a de l'inquiétant dans ce qui est familier[448]. La tragédie explore le problème de l'ambiguïté de l'homme et l'énigme de l'existence humaine[449]. Enfin, la tragédie est fiction[450] et le langage tragique montre qu'il y a des zones d'opacité et d'incommunicabilité[451]. 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. Ce n'est pas que dans la modernité son tragique soit distinct de celui qu'elle incarnait déjà avec les auteurs antiques ; il s'agit du même besoin de jouer un irreprésentable - dont notre époque a cruellement besoin aveuglée par son désir de clairvoyance -, une irreprésentable horreur d'après-guerre (Jean-Paul Sartre, Marie Cardinal, Paul Claudel, Suzanne Dumarest-Dussauge), ou un être vers la mort (Jean Giraudoux, Eudes Labrusse, Christa Wolf), mais invariablement, Cassandre joue la défaillance de la représentation : ce qui ne peut se voir, ce qui ne

---

[443] VERNANT, J.-P., « La fabrique de soi », *op. cit.,* p. 68.
[444] VERNANT, Jean-Pierre, « Un théâtre de la cité », *Entre mythe et politique*, Paris, Seuil, coll. « Points/Essais », 1996, p. 436.
[445] VERNANT, J.-P., « Maitres de vérité », *op. cit.,* p. 351.
[446] VERNANT, J.-P, « Actualité de la tragédie », *Entre mythe et politique*, Paris, Seuil, coll. « Points/Essais », 1996, p. 488.
[447] VERNANT, Jean-Pierre, « Le sujet tragique : historicité et transhistoricité », *Mythe et tragédie en Grèce Ancienne tome 2*, Paris, La Découverte, Poche, 2001, p. 89.
[448] VERNANT, J.-P., « Ambigüité et renversement. La structure énigmatique d' "Œdipe-Roi" », *op. cit.,* p. 130.
[449] *Ibid.,* p. 131.
[450] VERNANT, Jean-Pierre, « La tragédie d'Hector », *Entre mythe et politique*, Paris, Seuil, coll. « Points/Essais », 1996, p. 473.
[451] VERNANT, Jean-Pierre, « Ambigüité et renversement. La structure énigmatique d' "Œdipe-Roi" », *op. cit.,* p. 102.

peut se dire que par le détour d'une voyante, la seule à être capable de « voir » cet irreprésentable sans en mourir. Avec une conception bien particulière de la tragédie, Sarah Kofman traite de cet impossible récit, lorsque la parole manque dans son rôle de dire, épuisée par le drame de certains événements. Dans son livre, *Paroles suffoquées,* rendant hommage à Maurice Blanchot, elle se demande comment écrire après Auschwitz, car « sur Auschwitz, et après Auschwitz, pas de récit possible, si par récit on entend : raconter une histoire d'événements, faisant sens. »[452]. De cet horreur absolu que la guerre porte en elle, à partir de ce moment où il n'y a plus de représentations possibles, les écrivains entament une longue recherche de nouvelles formes d'expression pour réussir à dire sans nommer, car nommer referait apparaître l'insupportable chose. Construisant leur écriture sur les fragments d'humanité laissés par ces désastres, ces auteurs tentent malgré tout de se dire avec une langue qui ne sait dire, quelque chose qui ne peut se dire. Le tragique dans les textes est dorénavant vécu comme une expérience intime de désœuvrement face à l'aliénation fondamentale de la langue, tout comme le décrivent Artaud dans son *Théâtre de la cruauté*[453] et l'hystérique par sa parole, dans sa tentative « de dévoiler la violence de l'arbitraire du sens (mythes et théories) par rapport au non sens »[454] enchaînée qu'elle est dans la représentation de l'autre : qu'évoquent les nouvelles réécritures modernes de Cassandre comme nous l'avons démontré précédemment. Le cœur du tragique n'est plus collectif mais intériorisé au langage. Le tragique réside dans cette parole qui dénonce le manque, la faille de l'autre, dans une parole accusatrice et grinçante d'ironie face au monde et à elle-même. Le tragique moderne anéantit la possibilité d'affirmer dans son expression la plus simple pour vêtir la langue d'un déguisement qui suggère la tromperie et l'impossible représentation.

---

[452] KOFMAM, Sarah, *Paroles suffoquées*, Paris, Galilée, 1987, p. 21.
[453] ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. « folio/essais », 1964, p.190-191.
[454] GORI, R., *op. cit.,* p. 156.

Dans *la Guerre de Troie n'aura pas lieu,* Cassandre rompt avec cette impossibilité de représenter en y répondant par une escalade de représentations. Si à la fin de la pièce Cassandre cède la parole historique dans un sérieux surprenant au poète grec, elle débute la pièce sur un ton tout aussi sérieux mais empreint d'une ambivalence ironique construite sur un ensemble de répliques successivement déroutantes. Du pari, qui intentionnellement débat du déroulement de la guerre sur le mode du jeu, s'opposant à la fatalité inscrite dans l'hypertexte qui affirme que la guerre aura lieu, et du tragique qu'implique le début d'une guerre, Cassandre rit dédaigneusement de l'affirmation du titre. Henri Morier dans son *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* définit l'ironie comme une attitude mentale.

> « L'ironie est l'expression d'une âme qui, éprise d'ordre et de justice, s'irrite de l'inversion d'un rapport qu'elle estime naturel, normal, intelligent, moral, et qui éprouvant une envie de rire dédaigneusement à cette manifestation d'erreur ou d'impuissance, la stigmatise d'une manière vengeresse en renversant à son tour l'ordre des mots (antiphrase) ou en décrivant une situation diamétralement opposée à la situation réelle (anti catastase). Ce qui est une manière de remettre les choses à l'endroit »[455].

Sa définition révèle les intentions implicites de Cassandre qui par renversement fait apparaître ce qui est juste alors qu'elle se voit obligée, à cause de la naïveté d'Andromaque, de constater que rien ne va dans le sens de ce qui est juste mais plutôt dans le sens d'une ridicule fatalité due aux erreurs humaines.

Le tragique prend sa source dans l'ironie grinçante et empreinte de désolation. Dans cette première scène, Cassandre s'emploie à souligner, par l'ironie, la séparation entre l'idéale et la réalité. « - Andromaque : [Hector] m'a juré que cette guerre était la dernière. – Cassandre : c'était la dernière, la suivante l'attend. »[456]. Giraudoux crée un décalage entre les deux propositions par l'utilisation de la valeur des deux temps : un

[455] MORIER, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1961, p. 597-598.
[456] GIRAUDOUX, J., *op. cit.*, p. 483.

passé révolu avec l'imparfait et un futur proche avec le présent. Cette juxtaposition permet à cet énoncé de ne pas commettre de faute de sens, mais une faute de vocabulaire, puisque s'il y a une guerre qui suit la dernière, elle n'est plus la dernière, et donc l'emploi du terme devient inadéquat. Cassandre parle avec des énoncés qui sont vrais et faux à la fois - comme dans cet exemple la syntaxe est juste, mais le vocabulaire est inadéquat - puisqu'elle adopte plusieurs perspectives apparemment inconciliables dans un même énoncé. Son ironie est créée par la simultanéité de ces perspectives dans le même énoncé. Cette ironie, Morier dit « qu'elle est commandée par un sentiment de dépit, de colère mêlée de dépit et du désir de venger la vérité ». En liant ainsi moralité et ironie, Morier suggère que le personnage ironique est un idéaliste pleurant sur la triste réalité. Le tragique de l'ironie giralducienne réside dans l'impossibilité de se détourner non pas de son destin, mais des erreurs humaines. Ce que Cassandre explique à Andromaque lorsqu'elle lui dit : « Je ne prévois rien. Je tiens seulement compte de deux bêtises, celle des hommes et celle des éléments »[457]. Hector reprend le thème de l'erreur dans son échange avec Ulysse, espérant à tort qu'Ulysse se trompe. Or, c'est justement l'omniprésence, l'universalité de cette erreur qui mène les hommes à la guerre.

L'ironie de Cassandre renverse les registres de la langue. Elle détourne et superpose les sens ; le mot juste et celui teinté de bassesse, l'idéal de la réalité. Pour Anne Douaire, dans le tragique de Giraudoux, c'est au mot qu'échoit la mission de produire l'émotion tragique.[458] Cassandre déforme les propos d'Andromaque en les transposant dans un registre familier le mot chat en matou.

> « - Andromaque : Et pour qu'ils soient bons !… Vois ce cavalier de l'avant-garde se baisser sur l'étrier pour caresser un chat dans ce créneau… Nous sommes peut-être au premier jour de l'entente entre l'homme et les bêtes.

[457] *Ibid.,* p. 483.
[458] DOUAIRE, A., *op. cit.*, p. 52.

> - Cassandre : Il se pourlèche… Et les cuirassiers se baissent maintenant sur l'étrier pour caresser les matous dans les créneaux !... Il se met en marche ! »[459].

Cassandre se moque d'Andromaque qui idéalise l'avenir face à elle qui le voit plutôt négativement. Il arrive par ailleurs à Cassandre de parler sur un ton plus léger et même de donner dans la plaisanterie grivoise à l'acte I, scène 4, les hommes regardant tous Hélène du haut du rempart, Cassandre réplique : « Non. Les plus malins regardent d'en bas »[460]. Ce sous-entendu que les hommes malins regardent plutôt sous ses jupes, illustre bien que, pour Cassandre, Hélène n'est qu'un objet de désir au cœur des conflits humains.

Les nombreux renversements amenés par la parole de Cassandre, de l'idéal à la réalité et à ce qu'elle comporte de fatalité, de bassesse et de grivoiserie, confirment l'effet tragique de sa parole : elle fait apparaître l'omniprésence de la lâcheté humaine. Ce que révèle la parole de Cassandre, c'est l'horreur de l'humanité. Andromaque lui attribue la responsabilité de dire des choses effroyables Andromaque : « Cela ne te fatigue pas de ne voir et de ne prévoir que l'effroyable ? »[461]. Certes, tout cela est effroyable et c'est légitimement qu'Andromaque questionne Cassandre ; alors pourquoi le dire, pourquoi continuer à parler ? Nous développerons ces questions au chapitre suivant pour ce qui est des motivations, mais nous pouvons dès à présent constater que le tragique de sa parole soulève de nombreuses questions et place l'autre, le destinataire de ses prophéties dans un malaise et un embarras. C'est parce qu'on croit en la parole que le tragique s'installe alors qu'en fait les mots sont impuissants.

Le don de Cassandre installe par ailleurs une relation au tragique qui se fonde sur la hiérarchisation du savoir et des pouvoirs. À chaque fois, dans l'univers de fiction, que

[459] GIRAUDOUX, J., *op. cit.*, p. 485.
[460] *Ibid.,* p. 494.
[461] *Ibid.,* p. 483.

Cassandre a le don de prophétie, cela implique la présence d'une forme de divinité qui le lui a donné. Dans nos pièces de théâtre, ce don sert à générer du tragique en nous laissant apercevoir une partie de ce qui est considéré comme une vérité idéale, la présence des dieux dans la parole de Cassandre. Or, la modernité joue dans ses formes théâtrales avec les conventions. Et l'intervention des dieux ne garantit plus la justesse ni la droiture. Les dieux, dans leur absurdité, n'ont plus de fonction éthique. Ils sèment la zizanie et ajoute au désordre de l'humanité.

Dans le *Rêve d'Alvaro*, les dieux sont impitoyables et sanglants. Ils perturbent la tranquille vie des hommes en impliquant Alvaro dans leur conflit pour nommer la Cathédrale. Ils mettent ensuite Alvaro à mort parce que le « Patron » ne veut rien entendre, et que les trois Saintes doivent rendre Elleen à John Scentless « et faire en sorte que les fédéraux réussissent enfin à pénétrer dans le camp rebelle »[462]. Continuellement présents, les dieux bousculent les humains et chacun, des hommes et des dieux, semblent agir pour son propre intérêt, dans la complète ignorance des autres. Représentées par les trois Saintes Véronique-Athéna, Marie-Héra, Madeleine-Aphrodite et accompagnées du messager Aël-Hermès, les trois déesses compromettent Alvaro-Pâris en le forçant à choisir le prénom de l'une des trois Saintes qui sera donné à la nouvelle cathédrale. Le « Patron » est furieux des manigances des trois Saintes et ordonne qu'Elleen soit rendue à son mari sans délai[463].

> « - Marie : Ce qu'on veut dire ? Que puisque nous n'avons pas licence d'intervenir directement, il va falloir s'en remettre à ceux d'en bas. […]
> - Madeleine : Ce n'est pas possible. Vous savez que ça se terminera dans un bain de sang.
> - Véronique : Le Patron a été impératif : par n'importe quel moyen »[464].

Sur quoi, Véronique et Marie se rendent auprès de Philip Siward et lui conseillent d'utiliser la télévision afin de renverser la situation à son avantage. Tout y apparaît alors

[462] LABRUSSE, E., *op. cit.*, p. 93.
[463] *Ibid.,* p. 93.
[464] *Ibid.,* p. 93.

- le meurtre d'Anastasia, le suicide de Judith, l'enlèvement d'Ellenn et d'Alvaro - comme le complot de la guérilla, ce qui justifie auprès des téléspectateurs le massacre à venir. Dans cette farce, les dieux sont indifférents au sort des hommes, leurs décisions priment sur tout le reste. Cette position des dieux contribue à accentuer le ridicule de la situation ou chacun agit au gré de ses intérêts sans la moindre pensée pour les conséquences de leurs gestes. Le tragique, chez Labrusse, réside dans l'impuissance des hommes à se sortir de leur condition, manipulés qu'ils sont, par des groupes beaucoup plus puissants qu'eux. Pépita-Cassandre reçoit un don qui la dépasse et ne réussit pas à s'en servir, ni à sortir de sa condition de serveuse.

Avec Giraudoux, les dieux sont manifestement contradictoires et accablants : ils ordonnent la guerre et la paix en même temps, sous peine de grandes représailles. Iris messagère parle au nom d'Aphrodite :

> « Oui, Aphrodite ; elle me charge de vous dire que l'amour est la loi du monde. […] Et qu'elle vous interdit à vous deux, Hector et Ulysse, de séparer Pâris d'Hélène. Ou il y aura la guerre. »[465], au nom de Pallas Athéna : « Oui, Pallas me charge de dire que la raison est la loi du monde. […] Et elle vous ordonne, à vous Hector et vous Ulysse, de séparer Hélène de ce Pâris à poil frisé. Ou il y aura la guerre. »[466]. Puis au nom de Zeus : « Il s'en rapporte donc à Hector et à Ulysse pour que l'on sépare Hélène et Pâris tout en ne les séparant pas. »[467]

Les divinités ont des volontés contradictoires, et même Zeus, le dieu des dieux, n'ose pas se prononcer. Cette manière de percevoir les dieux s'apparente aux explications de Vernant dans *L'univers, les dieux, les hommes*, section « La guerre de Troie », quand les frontières entre l'humain et le divin deviennent poreuses, c'est pour que lors ce ces événements, les dieux transmettent « aux hommes les maux, les catastrophes dont ils

[465] GIRAUDOUX, J., *op. cit.*, p. 542.
[466] *Ibid.,* p. 542.
[467] *Ibid.,* p. 543.

veulent se débarrasser. »[468] Pelée devra épouser Thétis, celle dont le fils pourrait vaincre Zeus, Pâris doit trancher entre les trois déesses, car selon Vernant, Zeus ne le peut pas, en tant que souverain impartial, il ne peut se permettre de favoriser une déesse[469]. Attitude qui est similaire à celle décrite par Homère, Zeus prend rarement parti, en d'autres mots il n'y a pas de *deus ex machina*. Le dieu laisse les choses aller.

Chez Suzanne Dumarest-Dussauge, Cassandre est interpelée par Hébé, déesse de la jeunesse qui s'oppose à Ananké déesse de la fatalité. Elle reproche à la jeune fille de ne pas se livrer à l'enthousiasme, à la joie et à l'amour. Dans cette pièce, la volonté des dieux se manifeste par l'intermédiaire d'Hébé. La déesse est représentée par une voix au micro et par des vêtements suspendus dont l'ombre est démesurément grandie. Elle intervient auprès de Cassandre pour l'inciter à vivre sa jeunesse. Malgré le tragique existentiel de Cassandre, l'humain reste responsable de son destin, et se doit de trouver des solutions en vénérant la jeunesse comme force de changement :

> « - Hébé : (sévèrement) – Folle toi-même ! En eux réside toute la force humaine, et j'en sais qui réussissent à soutenir le défi durant toute une vie, je connais des âmes jeunes dans des corps de vieillards. »[470]. Cette jeunesse qui permet de trouver son salut, de surmonter le tragique. « Hébé : - […] Crois-moi, les événements sont dans la main de celui qui veut, et la destinée elle-même se laisse fléchir par une volonté tendue. »[471]

Les dieux cèdent le pas au libre-arbitre et donnent à Cassandre le choix de meubler son quotidien en attendant de mourir. Cassandre se voit confrontée d'un côté à la fatalité du destin et de l'autre côté à la vie et à sa volonté individuelle. Sa parole, son cri sont remplis de cette fatalité, mais il lui reste son être. Le tragique se retrouve dans sa condition de sujet, ce dont nous traiterons dans la troisième partie de cette thèse.

---

[468] VERNANT, Jean-Pierre, « La guerre de Troie », *L'univers, les dieux, les hommes*, Paris, Seuil, coll. « Points », p. 91-92.
[469] *Ibid.,* p. 99.
[470] DUMAREST-DUSSAUGE, S., *op. cit.*, p. 60.
[471] *Ibid.,* p. 61.

Jean Gillibert, dans son article « Cassandre, je pense à vous », se questionne sur la manière dont nous vivons aujourd'hui la tragédie. Selon lui, la grandeur d'Eschyle est d'avoir mis en garde son public – tout comme Cassandre – « contre une catastrophe de la pensée, de l'être et du logos »[472]. La tragédie de Cassandre est de devoir révéler l'obligation de considération pour cet autre : « Le Grec doit entretenir avec l'Asiate des rapports d'altérité. Cassandre, la Barbare, la Troyenne, la captive, la devineresse, la vaincue, témoigne de cet outre-pas qu'est toute parole non close sur elle-même. »[473]. La parole pour dépasser son incapacité à représenter doit rebondir enrichie de sens dans son rapport à l'autre, plutôt que de se clore sur elle-même. Cassandre joue ce rôle d'amener la langue à son épuisement, puis de lui suggérer de nouveaux sens, de lui donner une nouvelle parole qui comprend cette fois-ci l'écoute de l'autre et une réalité autre. Parler à l'invisible avec Giraudoux, donner du sens grâce à la volonté et à l'espoir avec Suzanne Dumarest-Dussauge, et rire du grotesque avec Eudes Labrusse : Cassandre indique des chemins possibles, une pluralité de sens pour faire face à l'effroyable irreprésentable de sa parole, comme nous venons de le démontrer. Elle sort de son propre cadre pour mieux cerner celui de l'autre. Cassandre fait apparaître l'autre par son infatigable demande d'écoute. Avec Giraudoux, son ironie montre la faille de la parole tentant de communiquer. Dans *le Rêve d'Alvaro*, la destruction est la conséquence de cet aveuglément face à l'autre et les agissements égocentrés de chacun des groupes qui s'ignorent les uns les autres. Car la guerre c'est bien cela n'est-ce pas, le refus de l'altérité. Alors qu'avec Suzanne Dumarest-Dussauge, Cassandre est exécutée froidement sous l'effet de la haine raciale. La tragédie de Cassandre, dans la modernité, est de nous révéler encore, par « cette bouche crachant feu et cendre »[474]

[472] GILLIBERT, J., *op. cit.*, p. 103.
[473] *Ibid.,* p. 104.
[474] *Ibid.,* p. 108.

comme elle le faisait déjà avec Eschyle « avec une audace inégalée le néant de tout discours »[475] pour qu'advienne autre chose.

Nous venons de voir que le tragique consiste en cette impossibilité pour la langue de dire et de raconter un irreprésentable et que Cassandre prête son nom aux auteurs afin qu'ils puissent parler de cette impossibilité, dont ils traitent par ailleurs en vidant les concepts de leur sens pour laisser apparaître l'autre dans la langue, l'inattendu, le nouveau, pour que l'étranger devienne familier. Voyons à présent quelques versions de cette autre, odieuse, et étrange vérité à travers le don de prédire l'avenir de nos Cassandre.

4. La parole prédictive : cette odieuse et étrange vérité

Si la plupart des Cassandre sont considérées comme des voyantes, il n'en est pas moins vrai que les modalités de l'exercice de ses fonctions varient considérablement d'une œuvre à l'autre. Avec Giraudoux, Cassandre ressent beaucoup plus l'avenir qu'elle ne le voit. Elle se retrouve opposée à la sublime et admirée Hélène qui a réellement des visions de l'avenir, mais qui ne les partage pas. « - Cassandre : « Je ne vois rien Andromaque. Je ne prévois rien. Je tiens seulement compte de deux bêtises celle des hommes et celle des éléments. »[476]. Dans l'acte 1, scène 9, Hélène, pressée par Hector de repartir avec Ulysse, lui confie qu'elle prend ses décisions en fonction de ce qu'elle voit de l'avenir. Ce n'est pas Cassandre qui voit et prophétise, mais Hélène. De même, ce n'est pas Cassandre qui entre en transe saisie par l'inspiration, mais le poète Demokos. Pour Giraudoux le « don de voyance » de Cassandre est une sagesse qui consiste à être lucide face aux bêtises de l'humanité.

[475] *Ibid.*, p. 105.
[476] GIRAUDOUX, J., *op. cit.*, p. 484.

Cassandre a un rôle plus modeste et moins mystique, de lucidité, de sagesse et de vérité mais surtout de porter l'horreur et le tragique de la parole. Les visions d'Hélène sont malgré tout comparées à celles de Cassandre. Hélène voit en couleur ou dans des teintes plutôt sombres. Scène 10, les visions d'Hélène sont comparées aux vérités plus profondes de Cassandre qui avoue ne rien voir puisque sa mantique est plutôt du domaine de la sagesse et de son empathie.

> « - 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 ? »[477].

Dans ce très beau passage se révèle tout le génie créateur de Giraudoux et le déploiement de sa poétique dans toute sa splendeur. Il entrecroise le dialogue quasi-monologique de ces deux femmes pour faire ressortir leurs différences et leurs ressemblances. Outre le choix du vocabulaire spécifique autour des visions « colorées ou ternes » d'Hélène s'oppose par antithèse la phrase négative « moi, je ne vois rien » de Cassandre. Les oppositions syntaxiques se prolongent dans une opposition thématique fondamentale pour la compréhension des deux personnages, entre l'apathie d'Hélène et l'empathie de Cassandre. Elle est une prophétesse, les dieux parlent à travers elle, mais elle demeure humaine. La prophétesse, comme nous l'avons vu, appartient à la société dans laquelle elle prophétise. Cassandre prédit la chute de Troie, et elle est troyenne ; l'avenir de sa cité ne lui est pas indifférent. D'ailleurs, alors

[477] *Ibid.,* p. 511.

qu'Hélène semble complètement insensible à son destin et à celui des autres, Cassandre craint et espère toujours sauver sa famille de la destruction puisque jusqu'à la fin, malgré ses prédictions, elle tente de sauver sa ville, par ses actes et par ses dires. Hélène dépasse sa condition d'humaine par sa beauté et ses visions pour s'élever au rang du divin en incarnant Vénus sur terre, Cassandre reste du domaine du vivant terrestre et se retrouve plutôt dans une position extrasensible qui lui permet de sentir le destin des autres décidé par les dieux, mais avec de terribles angoisses. Son don ne lui donnant aucun réel pouvoir, Cassandre en est réduite à constater le mal qu'il y a dans le monde, et le dépérissement des valeurs essentielles comme la paix : « La paix ? Très facile. Elle écoute en mendiante derrière chaque porte… La voilà. *La Paix apparaît.* »[478]. Réduite à émettre des constats, elle tente néanmoins d'intervenir dans le déroulement des choses en montrant les atrocités qu'elle ressent comme cette paix malade mise en scène et personnifiée. Les deux femmes voient une réalité autre que celle des mortels. Elles ont accès à l'avenir selon différentes modalités, et appartiennent aussi au monde de dieux tel que le concevait la mythologie. En effet, Hélène descend de Vénus (Aphrodite), La Paix intervient comme un personnage, de même qu'Iris. La présence des dieux parmi les hommes montrent qu'il y a toujours dans la guerre de Troie une influence divine, sur le destin, sur les personnages. Les visions d'Hélène sont du domaine du songe, quasi surréalistes et largement détaillées, alors que celles de Cassandre ne sont pas décrites, elles sont dans l'invisible et dans l'indicible, on les connaît à travers le ressenti du personnage : ses angoisses, son ironie, ses sentiments bienveillants et peu par ses visions.

La parole de Cassandre provoque de la peur chez Andromaque, du mépris de la part de Pâris, de la panique chez la Paix. Son don assimilé à de la sagesse cause les mêmes effets que sa lucidité. Elle comprend les choses avant tout le monde. Alors

[478] *Ibid.,* p. 511.

qu'Hélène voit de moins en moins cette Paix qu'elle ne veut pas voir, La Paix redouble d'efforts pour rester visible, elle se farde outrageusement pour qu'on la remarque. Cassandre lui explique ce qui arrive : « -Cassandre : Hélène ne te voit pas davantage. – La Paix : Tu me vois, toi, puisque tu me parles ! - Cassandre : C'est ma spécialité de parler à l'Invisible. ». Le don de Cassandre c'est de pouvoir parler, de parler à des personnages que les autres ne voient pas, de dire des choses que les autres ne savent pas. Avec Giraudoux, Cassandre se situe du côté de ce qui n'est pas visible, et ce sera son rôle dans cette pièce, de représenter *celle qui parle de la vérité invisible*. Elle est au milieu de la vérité, aveugle, elle parle de ce qu'elle ne voit pas. Elle désigne la réalité de ce qui est, de ce qui n'est pas, et de ce qui sera. C'est elle qui trace les limites entre les mondes. Elle se déplace dans le temps puisqu'elle se déplace par son discours et par ce qu'elle est dans le passé et l'avenir, mais par sa parole demeure uniquement subordonnée à un présent lucide.

Ainsi clairvoyante, elle pourra dire à La Paix affolée qui comprend soudainement qu'elle disparaît : « - Cassandre : Oui… Tu es malade ! »[479]. Cette scène féérique composée de voix de femmes, mais aussi d'icônes littéraires avec Cassandre, Hélène et la Paix, fragile et suppliante, qui, pâle, se farde « outrageusement » pour attirer les regards et pour ne pas disparaître au profit de la guerre, montre bien le déplacement de la réflexion sur la condition humaine sur le terrain d'une vie intérieure et sensible, organisée autour de ce maquillage rouge et outrageant, du désir d'être vue, des désirs d'Hélène et des angoisses de Cassandre. La guerre est-elle autre chose que ces conflits entre ce que l'un désire et ce que l'autre accepte ou refuse de voir ?

Giraudoux accorde un traitement bien spécial à Cassandre, car il l'a dotée du talent particulier de voyance et de lucidité qui correspondent à une vision de la vérité qui se cherche. Aveugle, elle va à tâtons au milieu de la vérité. Elle a cette modestie de

[479] *Ibid.,* p. 512.

savoir et de prévenir qu'elle ne voit rien, qu'elle tâte cette vérité sans la saisir : une représentation moderne de la vérité. Démocratisée et désacralisée, la vérité appartient désormais à la parole et au poète, et à tout le monde. Elle n'a plus de visage unique, elle est devenue un indicible. Et un invisible, insaisissable chez Giraudoux. La vérité se définit par ce qu'elle n'est pas. La vérité est malade, elle est dans l'hystérie : elle ne se définit que dans sa mouvance, par notre incapacité à la définir, ou par la négative. La vérité n'est jamais complètement dévoilée, elle se cherche, se paye, se trouve puis s'échappe. Le concept de vérité dans ses modifications profondes suit de proche le personnage prophétique de Cassandre qui est utilisé par tradition littéraire pour le représenter.

Dans sa pièce, Giraudoux n'a pas voulu s'arrêter à des conceptions de la vérité et du destin ; oscillant lui-même dans ses positions entre une Andromaque à laquelle il s'est ouvertement associée, qui garde espoir, et une Cassandre plus réaliste et pessimiste par la force des choses. C'est aussi pourquoi Cassandre a tant d'importance, dans cette pièce de théâtre : elle dit l'indicible de Giraudoux, elle joue pour lui, ce qu'il ne veut pas dire. Dans cette pièce, il y a Cassandre, une prophétesse qui parle vrai et qui parle de vérité. Entre le signifié Cassandre et ses signifiants, Giraudoux laisse volontairement beaucoup d'espace d'interprétation à son spectateur-lecteur afin de provoquer des moments de réflexions sur ces notions de vérité, des raisons pour faire la guerre, et des raisons pour ne pas la faire, bref les valeurs de tout un peuple. Si certains personnages comme Cassandre, Hector, Hécube, Priam et Ulysse portent toutes ces raisons de faire ou de ne pas faire la guerre, c'est pour les déplacer sans cesse pour que ces concepts ne demeurent pas figés dans l'Histoire.

Pendant cette période d'entre deux guerres, désabusé, Giraudoux associe son rôle d'écrivain à celui de prophète, dans sa conférence de 1934 *Le Français et la*

France : « L'écrivain se voit condamné de plus en plus chez nous au rôle de prophète, et le prophète est, par définition, le conseiller parfaitement inutile »[480], et en 1941, il réitère « L'écrivain ne peut revendiquer la profession d'écrivain que s'il est prophète »[481]. Pendant cette période, Giraudoux est profondément bouleversé dans sa vision de l'avenir[482]. S'opposant ouvertement à la guerre, pour le bien des Français, il se résigne néanmoins dans son poste de Commissaire général de l'information et à partir du 3 septembre 1939 à en faire la propagande pour sauver la France. Puis, désillusionné après le 23 juin 1940, date de la capitulation de la France, il fera surtout la promotion de la France nouvelle, dont il continue à écrire les grandes lignes, les premiers textes de la Résistance littéraire française[483], pour décrire enfin une France nouvelle[484]. Tout comme Cassandre, une amoureuse du futur, il se battra jusqu'aux premiers jours de la guerre pour empêcher ce désastre. Et en bon prophète, et en homme d'expérience puisqu'il a lui-même participé à la guerre de 14-18, il tente de prévenir ses compatriotes des atrocités de la guerre. De tout temps, dans toutes ses œuvres, Giraudoux utilise Cassandre, et toute la littérature, comme « poinçon de la vérité »[485]. Une vérité qui n'est jamais univoque.

Suzanne Dumarest-Dussauge a mis en évidence le caractère étranger que conserve la parole prédictive de Cassandre, étrange et étrangère parole, énigmatique de contenu, proclamée par cette tout aussi étrange créature. La prédiction est génératrice de conflits entre l'énonciateur et le destinataire de la parole. Cassandre

---

[480] GARGUILO, René, « Giraudoux devant les portes de la guerre » *Revue de l'histoire littéraire de la France*, Paris, Éditions du CNRS, septembre-décembre 1983, 83e année, no 5-6, p. 754.
[481] GIRAUDOUX, Jean, *Souvenirs de deux existences*, p. 90, (écrit en 1941) cité dans DUNEAU, Alain, « Un nouveau roman sociologique : La crise de la civilisation dans les derniers romans de Giraudoux », *Revue de l'histoire littéraire de la France*, Paris, Éditions du CNRS, septembre-décembre 1983, 83e année, no 5-6, p. 784.
[482] DUNEAU, A., *op. cit.,* p. 784.
[483] GARGUILO, R., *op. cit.*, p. 759.
[484] *Ibid.,* p. 758.
[485] DUNEAU, A., *op. cit.*, p. 788.

rencontre la mère d'Homère et bien qu'elle lui prédise, à sa demande, un avenir d'écrivain glorieux pour son fils, Cassandre ne peut faire autrement que d'attirer la colère d'Ismène puisqu'elle lui prédit aussi sa cécité et sa marginalité. « - Ismène :[…] - Tais-toi ! Je ne veux pas. Je ne veux pas que mon fils soit malheureux »[486]. La parole prédictive énonce des vérités que le destinataire ne veut pas entendre parce qu'elles sont dérangeantes. Peu importe pour celui qui se voit prédire une mort violente qu'elle soit glorieuse. L'annonce d'un malheur quelle qu'en soit la compensation n'est jamais bonne. Cassandre a ce pouvoir de faire réveiller par ses prédictions des vérités sur la nature humaine. Elle fait apparaître le contraste entre noblesse d'âme et le réflexe de son interlocuteur de détruire ce qui lui déplait, ce qui est étranger. Parlant d'Homère, elle récite : « - Cassandre : Mais la douleur, cette austère amie de l'homme, lui fera gravir les cimes d'où l'on contemple le monde… Et qu'importe, puisqu'il fera de ses souffrances comme des ravissements une œuvre d'art immortelle ? »[487]. En rejetant Cassandre, le peuple rejette l'altérité radicale. Il rejette la poésie, l'art et l'élévation de l'âme. Elle croule sous les accusations et sera même tuée à la fin de la pièce par la foule en furie. « - Cassandre : (prête à pleurer) : À présent je leur suis odieuse parce que je leur ai dit toute la vérité ! »[488]. Dire la vérité à l'autre implique cette marginalisation obligatoire, comme une garantie de vérité, comme un réflexe trop humain de se désolidariser de ce qui fait mal.

En ce sens, la vérité de Cassandre apparaît toujours aux yeux des autres comme étrangère et effrayante. Qu'elle ait ou non la légitimité de cette parole ne modifie pas la réception qu'on lui réserve. La parole de Cassandre est une autre parole dans toutes ses dimensions. Elle parle d'un autre lieu, d'autre chose, à un autre.

---

[486] DUMAREST-DUSSAUGE, S., *op. cit.*, p. 51.
[487] *Ibid.,* p. 51.
[488] *Ibid.,* p. 52.

Dans ce chapitre, nous avons détaillé dans nos trois œuvres comment la parole de Cassandre est mise en œuvre par les auteurs afin de donner à sa parole une force locutoire qui a effet d'acte : condensation de plusieurs voix en une seule, un énoncé achronique, création d'effet tragique, la négation de ce qui est vraie. La parole de Cassandre provoque un ensemble de réactions et agit à la manière d'un procédé littéraire afin de faire avancer le récit et les réflexions. Dans le chapitre suivant, nous allons nous concentrer sur le contenu de sa parole plus que sur ses effets, et développer plus en détail le sens que prend pour les auteurs la parole de Cassandre en tant que dévoilement et tentative d'acceptation de l'autre.

III. Le manque de l'autre

Avec ce troisième chapitre, nous entrons dans un autre aspect de la parole de Cassandre, en considérant cette fois-ci sa parole dans sa dimension à l'autre. Cassandre invente un « autre » dont elle est déficitaire du point de vue imaginaire. Or, cet « autre », bien qu'existant est continuellement décevant pour Cassandre, pour qu'elle puisse rejouer répétitivement son manque de réponse adéquate, son manque de l'autre et ses possibilités d'identifications, en d'autres mots parce qu'il doit lui manquer perpétuellement l'interlocuteur qui est face à elle sera toujours inadéquat, destitué ou ignoré. Cet autre inadéquat à ses demandes, elle le crée par sa scène d'énonciation en se présentant sous forme de question, sans attente de réponse réelle, et par ses énoncés pétrifiants.

Nous avons vu face à cet autre que sa parole implique un ensemble de demandes d'écoute, de savoirs puisqu'elle se présente en énigme ; nous avons vu aussi que sa parole génère un ensemble d'effets littéraires comme la pluralité des voix, l'achronie, le tragique et l'horreur. Or, sa parole, en plus de tous ces effets, amène l'autre à réagir. Peu importe à quoi il réagit, que ce soit à son mystère, à sa demande de définition, à sa jouissance, sa parole instaure dans son rapport à l'autre l'obligation, pour le destinataire de cette parole, de recevoir cette parole. Nous avons vu que Cassandre, dans sa demande de définition, porte les signifiants des autres, des auteurs, mais elle porte aussi au niveau de la diégèse les signifiants des autres personnages. Ses relations aux autres montrent que sa parole les lie tous deux dans un échange conflictuel. L'autre devant cette représentation de sens qui lui appartient ne peut être que chamboulé par ce qu'il voit, parce qu'il entend, comme si Cassandre savait quelque chose de lui qu'il ignorait lui-même. Devant ce constat, est-il possible de ne pas entendre Cassandre ?

Réglons dès à présent le problème de cet autre qui refuse d'écouter Cassandre. Posons la question sans détour : est-il possible de ne pas écouter Cassandre ? Cra celui qui refuse d'écouter n'existe que parce que son mythe lui donne ce rôle. Sachant que la parole de Cassandre a cette particularité, dans son mythe, de venir avec cette inscription de parole non crue, non écoutée. Cependant, à ce stade-ci de nos recherches, nous pouvons affirmer que ce trait associé à sa parole est bien plus un déguisement énonciatif[489], un procédé littéraire visant à introduire le doute dans son énonciation, qu'une réelle absence d'écoute. Ce qui manque à Cassandre ce sont les actions subséquentes à ses prophéties. Ce dont Cassandre souffre c'est que sa parole n'est pas considérée comme parole de vérité, ce qui entraîne un manque de considération pour son propos. D'autant que cet autre, dans son processus de négation – ce que tu dis est faux – est déjà dans une relation d'écoute en refusant d'écouter. Si physiquement je ne l'entends pas, alors certes elle n'existe pas, mais c'est le seul cas. Dans tous les autres cas, qu'elle parle une langue qu'on ne comprenne pas comme l'exprime Andromaque à Cassandre dans la G*uerre de Troie n'aura pas lieu*, qu'on lui ordonne de se taire comme dans *Cassandre* de Suzanne Dumarest-Dussauge, ou qu'on préfère ignorer et négliger ses paroles comme dans *le Rêve d'Alvaro*, dans tous ces cas, il y a réaction face à sa parole. Le constat est clair : il est impossible de ne pas l'écouter. La parole de Cassandre enchaîne son interlocuteur, la seule évocation de son nom dans l'énonciation a effet de présentifier toute sa parole.

À partir de ce constat, nous verrons que nos trois pièces de théâtre suggèrent un rapport à l'autre revisité : un autre détruit par les projections de Cassandre, l'horreur de se sentir responsable, le pouvoir destructeur de cet autre, et finalement un autre dont la bienveillance permet la constitution d'un lieu pour être.

[489] Référence à Lavagatto, *op. cit.*

1. Anéantissement de l'autre

En parlant, Cassandre noue une relation à l'autre dans laquelle celui-ci se voit attribuer un rôle et une obligation de réagir. Ce que la parole de Cassandre fait dans un premier temps en donnant à cet autre des consignes très claires concernant ce rôle. En effet, si Cassandre fait face à une impossibilité de se définir elle-même, elle semble tout à fait savoir ce qu'elle attend des autres. Or, il apparaît plus évident, avec notre précédent développement autour de la parole de Cassandre, que ce ne sont pas les intentions de notre personnage qui enchaînent l'autre, mais bien sa parole qui enchaîne l'autre dans une obligation de réagir.

Cela s'explique de plusieurs points de vue. En regardant du côté du récit, nous avons vu que la parole de Cassandre avait le pouvoir de se déplacer dans les différents niveaux du récit, de l'intra à l'extra-diégétique, ce qui donne la faculté au personnage, par sa seule évocation, d'insérer à tous moments du récit son énonciation, qui elle-même se réfère à tous les temps passé, présent et futur. Les affirmations concernant les autres protagonistes ont donc acquis par cette achronie une légitimité proverbiale, voir de vérité universelle[490]. L'autre se trouve défini par ses affirmations véridiques. Or, l'ouverture, que ces affirmations offrent à l'autre, se trouvent justement différées par l'absence d'ancrage temporel. Cassandre dit, en quelque sorte, « tu es ceci », mais laisse en suspens le temps de la réalisation. Et dans cet interstice, entre ce dire du présent de l'énonciation, de la mémoire de laquelle surgit la prophétie (dieu ou savoir), au moment de sa réalisation, cet espace temps laisse à l'individu l'opportunité de réagir, et qui plus est, parfois de choisir sa réaction. Elle pose à l'autre le constat suivant par projection : maintenant que tu sais ceci de toi, que feras-tu ?

[490] Voir partie sur le temps achronique

Mais avant même de poser cette possibilité, Cassandre anticipe l'autre. En rhétorique, une prolepse est une anticipation des arguments de l'adversaire : considérée comme une *figure argumentative*, elle consiste dans le discours à aller au-devant des objections de l'interlocuteur en énonçant en premier lieu la thèse qu'il pourrait soutenir, afin de mieux l'éliminer ou pour la réfuter avant même sa production par l'adversaire[491]. Cette notion d'anticipation du discours de l'autre est aussi développée dans une conférence psychanalytique « *Jouer les Cassandre, Le trauma, la projection et la méthode analytique* »[492]. Son auteur, Wilfrid Reid y évoque le jeu de Cassandre pour présenter comment certains sujets intolérants au conflit interne utilisent la parole pour évacuer psychiquement – au lieu d'élaborer psychiquement – leur conflit en le transformant en un désir destructeur. Le sujet exclut ainsi de lui, de son monde intérieur, un fil conducteur de son trauma, vers l'extérieur qui prend la figure de la partie intérieure exclue : souvent, par exemple, le conjoint devient la représentation du non-désir (désir en version négative) ; ce transfert donne l'impression au sujet de connaître son avenir, d'être omnipotent, d'où la croyance du sujet en ses dons de prophète. En d'autres mots, elle dicte et orchestre parole et réaction de l'autre. Cette manière d'anticiper en investissant l'autre de son conflit afin de l'extérioriser, est un processus que Green avait déjà examiné. Green explique : « Contrairement à l'opinion communément répandue, la projection n'est pas toujours un raisonnement faux. Ce qui définit la projection, ce n'est pas le caractère vrai ou faux de ce qui est projeté, mais l'opération qui consiste à porter sur la scène du dehors – soit celle de l'objet – l'investigation et même la divination de ce qui doit être aboli au-dedans »[493]. En pensant l'énonciation de Cassandre et la prophétie comme un mécanisme psychique de projection, il est fort intéressant de constater que

[491] RICALENS-POURCHOT, Nicole, *Dictionnaires des figures de style*, Paris, Armand-Colin, 2003, p. 107-108.
[492] REID, W., *op. cit.*, notes de conférence.
[493] GREEN, André, « Le complexe de la mère morte », *Narcissisme de la vie, Narcissisme de la mort*, Paris, Minuit, 1984.

nous nous rapprochons dans les fonctions de la parole au discours de l'hystérique qui utilise la parole aliénante de l'autre pour le destituer[494]. Processus que Wajeman illustre par la phrase suivante qui renverse la position du sujet Cassandre à la position d'objet, tout en assujettissant l'autre à sa demande.

Dis-moi…*qui* je suis ? → Tu es ce *que* je dis[495]

Selon cette formulation, Cassandre oblige l'autre à l'investir de ses signifiants, à la convertir en objet, tout en invalidant la réponse contenue dans ce *que*. « Frappe indélébile de la langue, la division du sujet à l'objet forme le terrain – impraticable – où se jouera l'hystérique »[496]. Tout comme l'hystérique, Cassandre « rend manifeste la fonction fondamentalement énonciative de l'énigme car de celle qu'on pose, soit le symptôme qui fait dire, elle n'a pas de réponse »[497]. Au vide causé l'absence de réponse, supplée la possibilité de créer du sens, de créer un nouveau savoir.

Lorsqu'elle enchaîne l'autre dans une relation au pouvoir, ce n'est pas pour démontrer sa force, mais au contraire pour faire l'apologie de la parole de tous ceux qui n'ont pas de voix. Elle dénonce, prévient. Et paradoxalement c'est sa faiblesse et la destitution de l'autre que nous écoutons. Parce qu'elle est la voix minoritaire de la captive, de la victime, mais surtout parce que de cette position sociale elle destitue les rois et les reines de leur pouvoir, parce qu'elle sait ce qu'ils ne savent pas. L'hystérique fonde cette demande dans son adresse à l'autre et Cassandre dans sa parole prophétique. « C'est qu'en effet, cet Autre, en répondant au " qui-suis-je ? " fait choir du même coup, quelle que soit la réponse, celui qui questionne au rang d'objet »[498]. La

[494] WAJEMAN, G., *op. cit.*, p. 21.
[495] *Ibid.,* p. 21.
[496] *Ibid.,* p. 21.
[497] *Ibid.,* p. 21.
[498] *Ibid.,* p. 21.

parole domine en assujettissant l'autre [499] et en le plaçant dans une position de manque-à-savoir fondamentale[500].

Sa parole dénonce d'une manière toute particulière l'inadéquation. Inadéquation fondamentale au personnage, à son énigme entre la question et la réponse. Inadéquation aussi entre l'idéale vérité et la réalité du monde environnant – qui la déçoit continuellement –, inadéquation entre son savoir sur l'imminence de la catastrophe et les réactions inconscientes, entre l'indicible horreur de la situation et les attitudes insouciantes. Son souci constant pour l'avenir la place en décalage par rapport à ceux qui ne savent pas penser le futur en fonction de la mémoire, de leur souvenir du passé : le manque de préoccupation de cet autre pour l'avenir de la condition humaine. Pour Cassandre, la tragédie du XXème siècle, c'est précisément l'oubli de penser, de réfléchir cet imaginaire de la fin qu'elle tente de mettre en place par son discours alarmiste. Elle veut que tout le monde voit, comme elle le voit, le trou dans l'avenir, la béance dans le futur.

Sans se laisser définir comme sujet – ce qui permettrait sa destitution – elle parle de sa position d'objet pour dicter à l'autre, pour projeter sur lui, le rôle qu'elle lui attribue. Le rôle de cet autre change selon le contexte mais conserve le même objectif, le même intérêt pour la vie humaine. Dans la *Guerre de Troie n'aura pas lieu*, elle avoue à la Paix qu'elle est malade lui révélant l'imminence de sa fin[501], elle dit ce que les vieillards devraient faire[502], elle souligne avec Hécube les erreurs de Demokos[503], elle montre la difficulté des hommes à fermer les portes de la guerre « Pauvres portes ! Il faut plus

[499] *Ibid.,* p. 15.
[500] *Ibid.,* p. 27.
[501] GIRAUDOUX, J., « La guerre de Troie n'aura pas lieu »*, op. cit.*, p. 512.
[502] *Ibid.,* p. 493.
[503] *Ibid.,* p. 502.

d'huile pour les fermer que pour les ouvrir »[504], elle ordonne à Oiax de partir pour éviter la guerre[505], et devant l'inévitable destruction de Troie, cède sa parole au poète grec[506]. Cassandre dicte à l'autre ce qu'il doit faire. Dans la pièce de théâtre *Cassandre* de Suzanne Dumarest-Dussauge, Cassandre encourage aussi les autres à agir tentant de préserver des vies, d'éviter la destruction. Elle conseille à Agamemnon de ne pas vouloir connaître son avenir pour lui éviter des souffrances[507] ; elle dicte à Clytemnestre sa conduite, lui demande sa pitié[508], elle lui dit de penser à ses enfants[509], de ne pas se laisser influencer par son amour extraconjugale[510] ; à Oreste, elle dit « ne te venge pas, pardonne »[511] ; elle tente de rendre Ismène, la mère d'Homère, indifférente aux souffrances de son fils qui en fera des œuvres d'art[512]. Dans le *Rêve d'Alvaro*, Cassandre conseille à sa mère de cesser d'encourager bêtement les entreprises de son fils[513], elle conseille à sa mère de passer le balai plutôt que de se plaindre[514], elle demande à Philip Siward de la laisser rester auprès de lui[515] pour ensuite lui révéler le monstre qu'il est de la chasser[516]. Tous les personnages interagissent et influent sur les autres ; la différence, avec Cassandre, c'est qu'elle fonde sa relation aux autres sur une parole vraie qui projette l'autre dans une gravité, une lourdeur de sens. C'est une parole qui bouleverse non pas tant par son contenu que pour la relation aliénante à la vérité qu'elle provoque.

Nous avons vu que la parole de Cassandre par son caractère énigmatique oblige le destinataire à entamer une réflexion, elle oblige l'autre à se resituer par rapport à sa

---

[504] *Ibid.,* p. 503.
[505] *Ibid.,* p. 550.
[506] *Ibid.,* p. 551.
[507] DUMAREST-DUSSAUGE, S., *op. cit.*, p. 29.
[508] *Ibid., p*. 44.
[509] *Ibid.,* p. 66.
[510] *Ibid.,* p. 64.
[511] *Ibid.,* p. 93.
[512] *Ibid.,* p. 51.
[513] LABRUSSE, E., *op. cit.*, p. 41.
[514] *Ibid.,* p. 82-83.
[515] *Ibid.,* p. 89-90.
[516] *Ibid.,* p. 102.

parole. Une des réactions possibles est cette prise de conscience et de responsabilisation. Parce que si elle dit à cet autre ce qu'il est, c'est pour qu'il le devienne pour le préserver des malheurs qu'elle leur annonce.

2. L'horreur de l'irreprésentable responsabilité

D'une part, Cassandre, en jouant les signifiants de l'autre lui devient indispensable pour exprimer certaines choses à travers elle. Ainsi comme nous l'avons vu plusieurs personnages et auteurs investissent sa voix de leur idéologie. Mais les significations et les idéologies dont elle se revêt sont loin d'être inoffensives. Cassandre joue ce signifiant – la chose de l'autre – pour les autres, qui est du domaine de l'irreprésentable et qui par effet de retour provoque de la haine et sa mort. La parole de Cassandre dévoile des choses horribles. Mais que dit-elle de si horrible ? Ce qui n'est pas la bonne question, puisque qu'en réalité l'horreur ne se voit que dans les yeux de son interlocuteur. Nous devons plutôt nous demander comment se manifeste l'horreur que sa parole inspire.

L'horreur est dans la responsabilité imminente qui incombe à ceux qui l'entendent, dans la peur anticipative de la catastrophe à venir, et dans son aura tragique. Dans *la Guerre de Troie n'aura pas lieu,* de Giraudoux, sachant que la guerre aura lieu, l'horreur de la parole de Cassandre n'est pas dans l'annonce de l'événement mais repose désormais sur le souvenir que nous avons des autres guerres que nous projetons dans le futur, et dans ce court moment fictionnel, où la littérature nous offre la possibilité de rejouer notre destin. Pour Anne Douaire, réécrire cette histoire, « c'est une manière de rejouer le sort du monde, en montrant la ténuité des paramètres et non en insistant sur

une mécanique implacable et décidée de toute éternité »[517], mécanique implacable pourtant toujours présente. Cassandre nous rappelle par sa parole achronique, par son ironie, - tous des procédés littéraires qui montrent un interstice, un entre-deux -, qu'il existe une ouverture de possibilités, - si ce n'est pas hier, ni aujourd'hui, c'est peut-être pour demain -, et que se maintient, tout à la fois, l'inexorable de la catastrophe. Ce que Douaire remarque par ailleurs, « car c'est de gravité qu'il est question, d'un emploi lourd du langage : la guerre de Troie doit avoir lieu »[518], c'est la coexistence de la catastrophe et de la possibilité de changer le cours des choses. Cassandre le déclare pour tous les autres qui ne savent pas parler, pour tous les ignorants et tous les inconscients. Sa parole est ironique, froide et cynique. Ce qu'elle dit est fort simple, pourtant sa parole évoque et convoque un indicible, irreprésentable malheur.

L'horreur de sa parole, c'est qu'elle parle aussi pour elle-même. Sa parole reste pleine de considération pour les autres, car elle prédit les malheurs de sa famille, et elle n'y est pas indifférente. Elle reçoit cette parole comme les autres avec le poids des atrocités qu'elle a elle-même annoncées. Cassandre s'oppose complètement à Hélène qui incarne l'indifférence mortifère : elle dit que le fils d'Hector va mourir, sans ciller, elle est caustiquement apathique. L'horreur et la panique de Cassandre sont dues, en partie, à sa sympathie pour sa cause, car elle fait partie de ce monde qui se détruit.

Ce qui est aussi effroyable dans cette pièce de théâtre, c'est que l'Histoire dit que Cassandre a raison depuis le début : la guerre de Troie a bien eu lieu, et les suivantes. Avec cette pièce, Giraudoux redonne une voix à la prophétesse Cassandre. Car si depuis l'Antiquité la parole avait perdu peu à peu son rôle de menace depuis le Moyen-âge et la crainte de la fin du monde, soudainement cette parole de Cassandre va retrouver au XXème siècle sa capacité d'ébranler en annonçant la fin du monde. Car la

[517] DOUAIRE, A., *op. cit.*, p. 54.
[518] *Ibid.,* p. 54.

Cassandre de l'Antiquité met en garde contre un désastre collectif dont la source, la cause est interne au lieu d'où elle prédit, et encore plus incroyable elle le fait dans la langue de la cité où elle arrive. Jean Gillibert dans son article « *Cassandre, je pense à vous* » souligne à cet effet le génie d'Eschyle d'avoir mis en garde le public athénien avec Cassandre : trop de logos, trop de « tératologie ontologique »[519] conduit à la destruction, « Eschyle, aussi civique qu'il fut, mettait en garde son public […] contre une catastrophe de la pensée, de l'être et du logos qui pouvait entraîner d'autres catastrophes… »[520]. La prophétie de Cassandre, intervenant à la fin de la geste d'Agamemnon, « met en garde les Grecs contre l'abus de la logique »[521], contre cette réflexion entreprise par Parménide, Aristote et Platon, dont parle Détienne, à la recherche de la vérité par le langage qui a conduit à un épuisement de la parole incapable de dire ces nouvelles réalités de la philosophie, de la littérature et a une perte de confiance. La parole, incapable de nommer l'innommable, trahit en quelque sorte ceux qui le parlent. L'horreur qu'inspire Cassandre est aussi en partie due à cette crise du langage. Cassandre est selon Gillibert au cœur de cette crise du logos. « [Cassandre] casse une vérité grecque, celle de la logique. Elle n'est pas une démesure ou une mesure de la parole ; elle dit avec une audace inégalée le néant de tout discours. »[522]. Élodie Ravidat fonde son étude sur *la guerre de Troie n'aura pas lieu* sur le même postulat : Giraudoux met en scène une parole en crise qui ne réussit plus à communiquer, qui préfigure le théâtre absurde d'Ionesco et met en place une nouvelle conception du tragique basée sur une parole en quelque sorte épuisée. Crise du langage autour de Cassandre à travers ces deux conceptions Ravidat – Gillibert d'un conflit autour de la parole. Certes, Cassandre est ce personnage tout désigné pour

[519] GILLIBERT, J., *op. cit.*, p. 103.
[520] *Ibid.,* p. 103.
[521] *Ibid.,* p. 104.
[522] *Ibid.,* p. 105.

poser les bases d'une problématique de la langue comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent.

De notre point de vue, c'est Cassandre qui est sollicitée volontairement par les auteurs comme Giraudoux qui ont pressenti l'urgence de questionner la parole, pour jouer dans les œuvres de fiction cette crise de la parole. Cassandre provoque cette crise à ses évocations parce que sa parole dit l'indicible et que son personnage porte les stigmates d'une vérité tragique. Pour Gillibert, il ne fait aucun doute : « L'horreur est absolue avec Cassandre »[523]. Dans *la Guerre de Troie n'aura pas lieu*, l'horreur de sa parole se manifeste dans les réactions des autres personnages à son égard. Ce sont dans leurs yeux que l'on voit la frayeur apparaître.

Dès l'ouverture, Cassandre bouleverse nos attentes face au destin et s'oppose à l'annonce du titre et aux croyances d'Andromaque : la guerre aura bien lieu. Par la même réplique, elle démonte tous les espoirs d'Andromaque et ceux du spectateur en contredisant le titre pourtant annoncé. Anne Douaire souligne d'ailleurs que « Giraudoux prend donc en compte la culture de ses spectateurs et de ses lecteurs et l'utilise comme paramètre dans la production de l'émotion tragique »[524]. Une culture qui rejoint la terreur profonde de l'autre évoquée par Steiner, un sentiment de peur mêlé de compassion devant la souffrance liée à la condition humaine que porte la tragédie : « La tragédie nous répète que le domaine de la raison, de l'ordre et de la justice, est terriblement limité, et que nul progrès de notre science ou de nos moyens techniques ne l'élargira. En dehors de l'homme et en lui, il y a *l'autre*, l'autre monde »[525], « Les choses sont comme elles sont, impitoyables et absurdes. […] C'est là une inflexible, une terrible

[523] *Ibid.,* p. 107.
[524] DOUAIRE, A., *op. cit.*, p. 48.
[525] STEINER, G., *La mort de la tragédie*, *op. cit.,* p. 16.

pénétration de la condition humaine »[526]. Ce sont les personnages lucides comme Cassandre, Ulysse et Hélène qui savent déjà que la guerre aura bien lieu, qui déjà prennent en compte cette peur, qui semblent le moins en proie à l'effroi. Ce n'est pas qu'ils n'ont pas peur, mais plutôt qu'ils savent de quoi ils ont peur.

Dans *la Guerre de Troie n'aura pas lieu*, Cassandre dénonce les atrocités de la guerre pour s'opposer aux abstractions et aux idéaux qui soutiennent les conflits. « - Cassandre : Oui, les paralytiques qu'on a traînés devant les portes se sentent immortels »[527]. Elle fait référence aux conséquences de la Grande guerre qui est de notre histoire un des plus sanglants conflits. Elle rappelle ironiquement les conséquences des horreurs de la guerre. Mais la guerre est aussi une menace pour les femmes qui perdront leur mari, pour les enfants qui perdront leur père où devront aller se battre, la crainte de voir sa civilisation détruite, son peuple exterminé. Les peuples s'épuisent à faire la guerre. La menace de guerre est une insécurité perpétuelle, une épée de Damoclès. Elle effraie et noircit les perspectives d'avenir de chacun. Andromaque qui attend un enfant est particulièrement sensible comme maman au monde qu'elle prépare pour son enfant. Cassandre l'effraie en associant Hector, le tigre et le destin, qu'elle nomme il et qui se fraie un chemin vers le palais. « - Cassandre : Et il monte sans bruit les escaliers du palais. Il pousse du mufle les portes… Le voilà… le voilà… »[528]. Exaspérée par l'obstination d'Andromaque de ne pas voir ce qui arrive, et par l'impuissance d'Hector, Cassandre lui fait peur par cette transformation imagée d'Hector en tigre, elle joue sur l'opposition du familier et de l'inquiétant en associant Hector et le tigre. Cette opposition se retrouve dans le contraste de la ponctuation entre points de suspension et points d'exclamation. Andromaque se prend au jeu, elle voit le

[526] *Ibid.,* p. 17.
[527] GIRAUDOUX, J., *op. cit.*, p. 485.
[528] *Ibid.,* p. 485.

tigre montant les marches, puis se ressaisit. « - Andromaque : Tu mens !... C'est Hector! - Cassandre : Qui t'a dit autre chose ? »[529]. Cassandre sème la terreur et le doute dans le cœur d'Andromaque, puis feint de n'avoir rien fait. Et pourtant elle parle vrai. Son rôle est d'avertir du futur périlleux même si cela lui cause des désagréments. Dans cette pièce, les personnages sont continuellement à la recherche de ce qui est vrai dans la langue, dans ce qui est dit. Andromaque doit se retrouver au milieu des abstractions, des métaphores, mais aussi au milieu des feintes du langage de Cassandre.

Si la langue de Cassandre est obscure par certains côtés, elle reste cependant toujours vraie. D'ailleurs, elle permet par d'autres côtés d'y voir plus clair. Hector, sûr de la position de son père sur la guerre, est loin de se douter que le vieux Priam est aussi tombé sous le charme d'Hélène. Cassandre l'avertit du danger de lui faire confiance. Ce à quoi Pâris répond : « - Pâris : Pour une fois qu'elle dit le présent au lieu de l'avenir, c'est la vérité »[530]. Pâris joue le rôle du personnage qui atteste de la vérité. On voit bien les personnages tenter de retrouver le vrai du faux. Mais dans tous les cas, Cassandre dit encore une fois la vérité. Le savoir de Cassandre est craint par Andromaque, méprisé par Pâris, écouté par Hector.

Dans l'avant dernière scène, Cassandre tente de ramener Oiax vers la flotte grecque. D'esprit provocateur, il veut toucher et embrasser Andromaque, la femme d'Hector. Il n'a pas l'outrage de le faire, mais ses paroles, dans cette situation extrêmement tendue ont l'effet d'un acte.

> « - Oiax : Ne te fâche pas. Elle se bouche les oreilles. Je peux tout lui dire, puisqu'elle n'entendra pas. Si je la touchais, si je l'embrassais évidemment ! Mais des paroles qu'on n'entend pas, rien de moins grave.

[529] *Ibid.,* p. 485.
[530] *Ibid.,* p. 493.

- Cassandre : Rien de plus grave. Allez, Oiax ! »[531].

De la même manière, les paroles de Cassandre, parce qu'elles parlent du futur et parce qu'elles sont vraies, ont cet aspect performatif. Nulle autre que Cassandre ne sait si bien que les paroles ont un poids bien lourd parfois. Dans *la Guerre de Troie n'aura pas lieu*, les paroles ne sont pas que de simples bruits, elles ont souvent l'effet d'un acte parce qu'elles contiennent des vérités qui appartiennent au destin, à l'avenir. Pendant ce temps, Hector lève son javelot. Oiax devient pressant et Cassandre essaie, par la force, de l'éloigner d'Andromaque. Et par la force de Cassandre, il finit par sortir. Hector baisse son javelot. Mais hurlant Demokos « fait irruption » et exhorte les Troyens à se battre. Pour le faire taire, Hector tue Demokos. C'est dire que les paroles ont des effets dévastateurs, et provoquent des effets tragiques. Hector tue Demokos parce qu'il parle trop fort, il ne fait rien d'autre, mais ses paroles sont dangereuses, personne n'en doute. Le rideau se baisse et se relève peu à peu. Cherchant à savoir qui a tué Demokos, les Troyens entendent Demokos accuser Oiax de son meurtre. Et sur cette fausse parole, Oiax est tué sur le chemin du port, et la guerre de Troie aura bien lieu. Hector accomplit l'acte du destin comme Cassandre le prédit par la métaphore filée du tigre au début de la pièce. Giraudoux place par cette scène, les dissidences les plus tenaces à l'intérieur même du palais.

Avec Giraudoux, Cassandre a aussi très souvent le dernier mot puisque c'est elle qui parle la dernière. Cassandre se retrouve souvent dans la position du dernier personnage qui parle. Elle a la dernière réplique dans les scènes 1, 2, 3, 6, 10 et dans la scène 14 de l'acte II. Elle a la double fonction de clore la scène et d'annoncer la suivante, ce qui se confirme dans la dernière scène du dernier acte qui clôt la pièce sur une ouverture dans la dernière réplique de Cassandre. Sa parole est une parole qui

[531] *Ibid.,* p. 550.

montre la fin. Elle ne la signifie pas, comme le rideau au théâtre, mais la désigne du doigt. Elle dit à la Paix qu'elle est malade. Sa présence évoque la fin d'une civilisation décisive, et elle passe la parole de ce qui n'est plus au poète suivant. Pour Alain Mascarou, la réplique finale de *la guerre de Troie n'aura pas lieu* démontre que Giraudoux veut recentrer le spectacle sur son langage, un langage propre à la représentation théâtrale qui joue et montre à la fois le travail de la figuration, « laissant aux portes "l'hypotexte fatal" et l'irreprésentable de la guerre »[532]. Dans cette dernière scène, dernière réplique, la parole est donnée à Cassandre qui dit : « Le poète troyen est mort, la parole est au poète grec. »[533] (Acte II, scène 14). Loin de manifester la fin de la mémoire, cette réplique marque le passage tragique de la parole des civilisations mourantes aux civilisations vivantes comme une fatalité ironique. Car la parole du poète troyen mort, c'est-à-dire celle de Demokos était une parole mensongère qui a finalement réussi à provoquer la guerre. C'est sans doute un peu de cette parole fausse qui meurt et qui se transmet aux Grecs comme un lègue. Or le mot poète utilisé par Cassandre est chargé de plusieurs voix, puisqu'il désigne tout à la fois Demokos, Cassandre et le sens générique du terme. Elle s'adresse directement à l'autre, cet autre poète, pour lui convier la charge de responsabiliser les hommes, de les sensibiliser à leur propre condition. Elle lui confie la tâche de la mémoire et de bienveillance. Il n'a pas le choix, le début de cette guerre marque aussi la mort de Cassandre. Dans ses derniers mots, elle confie à cet autre, la littérature, ses faiblesses et ses pouvoirs, son côté faux et son côté vrai. De même, elle lui transmet le devoir de raconter, de la mémoire et de l'histoire dans un sens plus large. En effet, la langue giralducienne est hyperréférentielle : les anachronismes comme des clins d'œil à l'histoire, les références aux mythes, à l'actualité, et aux nouvelles associations (guerre et cul de singe) il faut comprendre que

[532] MASCAROU, A., *op. cit.*, p. 47.
[533] GIRAUDOUX, J., *op. cit.*, p. 551.

la prophétesse déjà hypertextuelle évolue dans ce cadre tout à fait à son aise, et joue le jeu de se revêtir de multiples significations dans le texte et hors texte comme nous venons de le voir. Douaire explique justement l'impression de répétition qui accompagne le sentiment tragique comme un combat d'idées ; ses multiples références à résonnances spirituelles et « tous les échos qu'il éveille, les réflexions, menées déjà par bien des hommes »[534] qui seront perpétuées par ce poète grec jusqu'à nous. C'est donc Cassandre qui a le dernier mot, car oui cette guerre aura lieu et détruira même toute la cité, mais la parole reste malgré le carnage et se transmet de peuples en peuples. Les effets tragiques de *la guerre de Troie n'aura pas lieu* sont le résultat de « ce sentiment qui nous frappe devant tout ce qui est grave et toujours constant dans les souffrances humaines »[535], c'est cette vérité sur la condition humaine que porte Cassandre.

Comment ne pas ressentir le malaise que provoque cette pièce par sa parole subversive, renversement propre à la tragédie d'évoquer un malheur avec ironie, « de rabattre le "coup de théâtre" sur "la nuance ironique, ou le subjonctif imparfait ou la litote"[536], Cassandre semble y obtempérer, […], le personnage rétablit l'inquiétante étrangeté du mythe »[537]. Partout où Cassandre passe, elle laisse une impression d'irreprésentable. Avec Giraudoux sa parole est insaisissable, multiforme et toujours vraie. Son discours part à vau-l'eau, elle prévoit des malheurs, et se rapproche dans sa quête de la vérité, mais sans résonnance. On la craint, on la méprise. De son point de vue à elle, pourtant, elle ne voit rien, et tâte pour tenter de retrouver la vérité. En réalité, elle amène plus de doutes que de réponses. C'est Hector qui résume bien par cette réplique, acte 1, scène 9, ce que fait la prophétesse. « - Cassandre : Qu'y a-t-il ? -

[534] DOUAIRE, A., *op. cit.*, p. 53.
[535] STEINER, G., *La mort de la tragédie*, *op. cit.,* p. 161-162.
[536] MASCAROU cite GIRAUDOUX dans son texte *le metteur en scène* 1931 in Littérature, Idées/NRF, 1967, p.220.
[537] MASCAROU, A., *op. cit.*, p. 47.

Hector : Tu me fais rire. Ce sont toujours les devineresses qui questionnent. »[538] En effet, Cassandre soulève bien plus de questions qu'elle ne peut donner de réponses. Car elle ne touche pas le savoir du doigt, sa fonction se limite à déclencher la quête de savoir chez les autres, et un savoir sur soi, à travers le visible et l'invisible. Dans cette scène, magnifiquement giralducienne, qui commence par un échange entre Hector et Cassandre, et qui se poursuit entre Hélène et Hector, le sujet du départ se retourne pour rejoindre le thème de l'avenir. Car c'est de ce départ que l'avenir d'Hector dépend. Plus la discussion pour convaincre Hélène de partir progresse, plus Hélène s'éloigne du propos pour se lancer dans une explication sur l'avenir qu'elle voit ou ne voit pas, avec plus ou moins de couleur, ce qu'elle désire ou pas. Hélène confie à Hector qu'elle ne voit plus Pâris, tout comme elle ne verra plus la paix à la fin de la scène 10. Elle ne voit que ce qu'elle désire comme le jeune Troïlus, mais ne voit ni son bateau de retour, ni Ménélas. Elle voit l'horreur de la guerre, mais n'en est pas bouleversée. Hélène est une icône de la beauté, elle n'a aucune empathie, ni sympathie pour les troyens. C'est Cassandre qui voit l'invisible horreur et qui le transporte partout avec elle. « Cassandre (pour elle-même d'une voix entrecoupée) : Grands Dieux ! Elle a le meurtre dans les yeux ! Tous les meurtres sont dans ses yeux ! »[539]. Dans toutes ses réincarnations, elle porte fatalement ce qui effraie les autres.

Cassandre a le don de voir l'avenir, mais plus spécifiquement de voir tout ce qui inquiète les autres. Son savoir avant d'être compris passe par un moment où il pétrifie, puis par un moment d'horreur, dont Cassandre sera la première victime comme nous allons le voir au point suivant.

[538] GIRAUDOUX, J., *op. cit.*, p. 507.
[539] DUMAREST-DUSSAUGE, S., *op. cit.*, p. 46.

3. Anéantie par l'autre

Cassandre souligne donc dans la relation que sa parole instaure avec l'autre, ce qui provoque la défaillance de cet autre, ce qui le motive, l'innommable qui l'anime. Elle change de rôle en fonction de son interlocuteur pour jouer les signifiants qui s'attirent sa haine. En le faisant, elle fait effraction. Elle fracasse l'image que l'autre avait de lui-même et bouleverse ses attentes. Elle ébranle son savoir, tout comme l'hystérique Dora le fit avec Freud. Cassandre est un personnage-objet, hystérique, tragique, idéologique, souvenir d'Iphigénie, parole-catastrophe, connaissance du futur, dans la mesure où elle représente pour chaque personne qui la côtoie un pouvoir symbolique : elle se transforme en ce qu'il désire. Pour Agamemnon elle est un butin de guerre, femme désirée et désirable pour son don de clairvoyance, pour Clytemnestre elle est objet de toutes les haines. Elle est l'objet signifiant qui dérange l'autre. C'est sa position d'étrangère, de captive qui lui permet de jouer ce rôle tout en leur étant familière.

La parole de Cassandre évoque à chacune de ses occurrences certaines représentations qu'elle entraîne avec elle. Cassandre porte la mémoire des crimes des Atrides. « Le pouvoir de suggestion qui s'exerce à travers les choses et les personnes et qui, en annonçant à l'enfant non ce qu'il a à faire comme les ordres, mais ce qu'il est l'amène à devenir durablement ce qu'il a à être, est la condition de l'efficacité de toutes les espèces de pouvoir symbolique qui pourront s'exercer par la suite sur un habitus prédisposé à les ressentir. La relation entre deux personnes peut être telle qu'il suffit à l'un d'apparaître pour s'imposer à l'autre sans même avoir besoin de le vouloir, […] une définition de la situation et de lui-même qui est d'autant plus absolue et indiscutable qu'elle n'a même pas à s'affirmer. »[540] C'est ainsi que le pouvoir suggestif de la parole

[540] BOURDIEU, P., *op. cit.*, p. 37- 38.

passe dans la modalité des pratiques. En plus de rappeler des moments terribles de l'histoire, Cassandre est souvent prise au cœur d'un conflit entre différentes cultures. Elle est perçue comme une étrangère et déclenche les hostilités, sans le vouloir, par ce qu'elle évoque.

Dans la *Cassandre* de Suzanne Dumarest-Dussauge, Clytemnestre voue une haine immédiate pour Cassandre. Cette étrangère par sa présence lui souvient le meurtre de sa fille qu'elle ne pourra jamais pardonner et qui nourrit sa soif de vengeance.

> « - Clytemnestre : (brusquement, réagissant contre une douloureuse émotion) – Ne parle pas de mon courage ! (amèrement) le courage est une qualité virile et nous n'en avons guère, nous autres pauvres femmes, en face des épreuves que nous imposent… le destin… ou les hommes ! (très émue) Ma pauvre petite ! »[541]

Dans cette pièce Cassandre sera pourchassée par la haine de Clytemnestre pour cette raison. « Clytemnestre : (tristement) – Je ne peux pas ! Elle nargue ma douleur, cette jeune fille qui rôde partout ici. Chaque fois qu'elle m'apparaît… […] c'est mon Iphigénie que je vois, mon enfant chérie »[542]. Clytemnestre fait de Cassandre l'objet de sa haine et justifie ses actes par son désir de vengeance, désir d'extermination, de meurtre. Symboliquement veut-elle tuer sa douleur ? Cassandre tente de lui faire apparaître que sa mort ne la soulagera pas, que son amour pour Égisthe la conduira au meurtre, puis elle tente de convaincre Oreste de ne pas détester sa mère. Malgré la haine des autres, elle tente de contrecarrer le destin. Mais elle ne réussit pas à sortir de ce qu'elle représente, car sans le savoir elle est déjà surinvestie, sur interprétée, Clytemnestre ne la comprend pas, Oreste non plus et pas plus Agamemnon à qui elle ne révèle rien de bien utile.

---

[541] DUMAREST-DUSSAUGE, S., *op. cit.*, p. 12.
[542] *Ibid.,* p. 46.

Dans le *Rêve d'Alvaro*, Iolana-Iphigénie a été tuée par Philip Siward-Agamemnon lors d'une partie de chasse. Considéré comme un accident, il sera néanmoins accusé de meurtre par sa femme Judith-Clytemnestre. Ce meurtre brise le couple. Judith-Clytemnestre prépare sa vengeance pendant que Pépita-Cassandre devient la maîtresse de Philip Siward. Le meurtre d'Iphigénie revient aussi hanter le couple Agamemnon Clytemnestre. Lorsque Judith-Clytemnestre découvre Pépita-Cassandre dans le lit se son mari, elle la méprise. Philip Siward hanté par la culpabilité a honte devant son ex-femme et chasse Pépita qui ne représente rien pour lui.

Chez certains sujets, le désir de connaitre l'avenir les projette dans un état d'angoisse obsessive. Ils sont figés, immobilisés dans une angoisse dont ils ne peuvent se sortir. Dans *Cassandre* de Suzanne Dumarest-Dussauge, Agamemnon choisit Cassandre comme captive pour son don de lire l'avenir qui croit-il lui assurera la supériorité. « - Agamemnon : (s'exaltant peu à peu) Par elle, je puis être uni aux Dieux, conscients de leurs secrets, avertis de leurs desseins. Quelle serait ma puissance alors, et celle de cette ville ! »[543]. Il se complaît à s'imaginer tout puissant. Or, son désir est irréalisable. Même s'il la respecte afin de s'attirer ses bonnes grâces, même s'il la menace, le don de voir l'avenir n'est qu'un fantasme. Cassandre ne voit que quelques morceaux du futur dont elle a, elle-même, du mal à comprendre le sens. Les révélations se présentent dans une forme fragmentaire et à des moments inopportuns. Elle le met en garde d'ailleurs vis-à-vis de ses propres réactions face à ses nouvelles connaissances. Tout comme le prêtre l'avait fait : « Souviens-toi que si l'homme a le devoir de servir les Dieux, il ne lui est pas permis – et il ne lui est pas possible – de se servir d'eux ! »[544]. Dans un sens, il n'est pas bon de savoir ce que l'avenir nous réserve,

[543] *Ibid.,* p. 18.
[544] *Ibid.,* p. 18.

ni de vouloir percer le secret des dieux. « - Cassandre : (résolument) – Tu veux que je parle encore ? Déjà les révélations que tu m'as forcée à te faire ont introduit dans ton sang un poison insinuant dont tu ne pourras te délivrer…. »[545]. Agamemnon ne se résigne pas à cesser de la questionner.

Avec Suzanne Dumarest-Dussauge c'est une Cassandre victime de racisme que nous retrouvons. Elle est l'objet de moquerie, mais aussi de violence. Son statut de prophétesse lui donne un certain rang à la cour qui est complètement ignoré de la foule et de l'armée. « Cassandre : - Ah ! Cette journée ! Et ces jours et ces jours de voyage dans les bagages du vainqueur ! … et, tout, tout ce qu'il m'a fallu endurer et supporter dans le silence ! Oh ! Les plaisanteries grossières, les railleries, les cris de haine ! Oh ! les brutalités, la fatigue sans miséricorde … »[546]. Les gardes la traitent rudement. Car en plus d'être prisonnière, elle est aussi troyenne. « Cassandre : (douloureusement) – Comme ils me haïssent ! Et pourtant que leur ai-je fait ? *Un temps.* (Indignation désolée) Je suis née à Troie ! »[547] Et enfin se rajoutent à ce lot, la haine de Clytemnestre, les prédictions pessimistes à Ismène, et la peur des envahisseurs Barbares venus du Nord qui multiplient les hostilités à son égard. À la fin de la pièce, tous exigent la mort de Cassandre. La foule unit sa haine à celle de Clytemnestre, Cassandre elle-même réclame en héroïne tragique l'oubli et la délivrance, et le prêtre constatant la fureur et la souffrance de Cassandre demande à Agamemnon de la faire tuer. Les gardes la mettent en joue et la tuent de leurs arcs. Elle meure représentant les Innocents de toutes les époques « par toute la terre, du commencement à la fin des temps, leurs cadavres s'amoncellent jusqu'aux cieux ! »[548], mais surtout parce qu'elle « incarna la vérité, fille

[545] *Ibid.,* p. 86.
[546] *Ibid.,* p. 38.
[547] *Ibid.,* p. 43.
[548] *Ibid.,* p. 107.

bien aimée de l'inflexible déesse au regard lucide. »[549] La mort de Cassandre est un acte d'une violence extrême de la part de cet autre face à elle qui la regarde et qui, par haine, ne désire que son extermination. Mise en scène d'un crime raciste, Cassandre meure assassinée par l'opinion publique, par l'humanité assassine sur laquelle nous fermons tous les yeux.

Dans *le Rêve d'Alvaro*, Pépita – représentante de Cassandre – est aussi le jouet d'un homme puissant et d'un destin écrasant. Son frère Alvaro-Pâris part en ville enlever la très belle et consentante Elleen Whitarm. Pourchassés par les soldats, ils se réfugient dans la montagne et dans la forêt à proximité du village Yunguyungo et du camp des guérillas. Assaillie et assiégée par les soldats fédéraux et par la police secrète, Pépita sort du camp de réfugiés et rejoint Philip Siward sure qu'il lui offrira la possibilité d'une existence meilleure. Illusionnée, Pépita devient la maitresse de Philip Siward qui finit par la jeter au retour de sa femme. Anastasia-Hécube s'introduit pour tuer Philip Siward.

> « - Anastasia : Bien sûr que je suis venue pour te tuer, Philip Siward. Je n'ai pas l'intention de jouer sur les mots. Bien sûr que je te déteste. Tu t'es acharné sur mon fils pour défendre les intérêts de la Bourse, avec la langue pendante d'un chien fidèle. Tu as mis sa tête à prix. À cause de toi, Evina, son amie d'enfance, passe ses journées et ses nuits à se noyer dans l'alcool. Et voilà que tu as séduit et déshonoré ma fille, avant de la bazarder comme un vieux torchon. Mais tu lui as fait pire, tu lui as fait croire à ses rêves. Ses pauvres rêves. Elle est revenue dans notre baraque de réfugiés, les yeux hagards et la bouche tremblante. Elles ont disparu cette nuit en gémissant l'une derrière l'autre. »[550].

L'ironie de la scène est qu'Anastasia lui dit cela alors qu'elle est sans armes et prisonnière dans la caserne. Philip Siward sort tout simplement son pistolet et la tue.

Pépita, au discours incohérent, finit dans une maison de repos. L'assaut final étant télévisé, John Scentless se fait un point d'honneur à sauver sa réputation et à redorer son blason en prenant soin des deux femmes sœur et amie d'Alvaro. Toute cette farce

[549] *Ibid.,* p. 113.
[550] LABRUSSE, E., *op. cit.*, p. 107.

épique est une passation des pouvoirs par l'entremise des personnages. Pépita pense avoir de la valeur aux yeux de Philip Siward à cause de son don de voir l'avenir, mais en réalité elle n'a de valeur que comme objet de désir et de plaisir, son savoir ne l'intéresse pas. Le seul intérêt pour cette jeune fille est qu'elle est naïve et qu'il peut donc abuser de sa confiance sans difficultés, manifester son pouvoir absolu. Il la conduit à la folie, et sa femme au suicide.

Cassandre s'attire la haine des foules parce qu'elle est étrangère, mais aussi des formes de haine plus intime prise, malgré elle, dans un engrenage de vengeance. D'autant plus que la vérité qu'elle porte a le don d'inquiéter les autres. Cassandre n'aura pas d'autre sort que d'être victime de la rancœur de la Reine, des foules et de son peuple.

4. Cet autre bienveillant : amours et descendance

Or, si dans l'ensemble Cassandre semble déclencher de nombreuses hostilités, elle conserve néanmoins des alliés, des amis, des frères, des amoureux bienveillants à son égard. Dans l'Antiquité, certaines versions de son histoire montrent une Cassandre survivant à Agamemnon. Parfois, elle est mère et a des enfants, et même dans certaines versions elle a une longue descendance. Dans *De excidio Troiae,* attribué à Darès le Phrygien, Troie est prise : Andromaque et Cassandre se réfugient dans le sanctuaire de la Concorde où elles sont plus tard découvertes et remises à Agamemnon. Il les emmène en Grèce et redonne sa liberté à Cassandre qui gagne la Chersonèse[551]. Enfin, une inscription à Dodone sur un monument funéraire atteste de

[551] DAVREUX, J., *op. cit.*, p. 83.

son passage sur terre, par le biais des enfants de sa lignée[552]. Les Zacynthiens, qu'on établit comme des descendants de la princesse troyenne, étaient à l'origine des compagnons d'Ulysse qui l'accompagnèrent pendant la guerre de Troie. Au retour, ils fondèrent sur une l'île de Crète, une république, ils furent ensuite conquis par plusieurs rois au cours du IIIe siècle av J.-C.. Ils seraient des descendants de Cassandre la princesse troyenne. Vers la fin de l'Antiquité et jusqu'au XIe siècle, elle est plutôt représentée par les poètes épiques tardifs et chroniqueurs, comme survivant à Agamemnon et ayant des descendants.

Ce motif de la descendance de Cassandre renforce l'importance de la faire survivre en prolongeant son existence dans celle de ses enfants. La transmission de la parole de Cassandre survit dans la mémoire, en partie grâce à sa descendance. Elle a, tout comme Énée, participée à la colonisation des iles grecques et à ce titre gagne sa place dans l'Histoire des mythes fondateurs. De plus, l'établissement d'une descendance de Cassandre enlève radicalement le côté effrayant et tragique de sa mort généralement associée à ses prophéties et à la destruction des civilisations troyennes et des Atrides. Certes d'un côté, il y a la guerre et tous ces morts, mais de l'autre, il y a les personnages troyens survivants comme Andromaque, Énée, et parfois Cassandre. On explique aisément que les tragiques ignorent cet aspect de son histoire qui a plutôt tendance à replacer sa mort dans un contexte historique qui nous éloigne de la perspective fictionnelle qui met volontairement l'emphase sur la fatalité. De même, l'amour apaisant, fraternel, maternel, et la présence d'enfants survivants s'opposent au caractère tragique de son personnage. Ce n'est que la modernité qui se permet d'allier autour de Cassandre tragédie, devoir de mémoire et Histoire. La relecture des tragédies au XXème siècle nous impose cette nouvelle lecture.

[552] *Ibid.,* p. 29-30.

Pourtant, Cassandre est aussi entourée d'un halo de bienveillance, elle n'est pas uniquement haïe, mais aussi respectée et aimée. Certains se font un devoir de protéger sa sensibilité, sa bienveillance et sa fragilité. Pour Juliette Davreux, Cassandre apparaît déjà avec Eschyle comme une femme amoureuse : d'abord par son évocation à Apollon, mais aussi parce que lorsqu'elle raconte les crimes passés de la maison des Atrides, elle passe sous silence le meurtre de Tantale, le sacrifice d'Iphigénie ce qui sous-entend qu'elle veut préserver Agamemnon[553].

Dans la *Guerre de Troie n'aura pas lieu*, de Giraudoux, Cassandre rejoue l'affection pour Hector suggérée dans l'*Iliade* par Homère. On retrouve les manifestations de cette affection filiale dans son empressement à le seconder. Elle lui annonce qu'Andromaque attend un enfant[554], prolonge ses gestes « appelle-moi Pâris, veux-tu ? »[555], elle reprend en écho ses paroles[556], le conseille[557], garde Hélène auprès d'elle à sa place[558]. Hector l'appelle et lui parle avec bienveillance. À eux deux, ils défendent la paix et les valeurs familiales. Leur unité fait front face aux multiples autres dissensions intérieures qui causeront la guerre. Dans cette histoire, Cassandre éprouve un amour fraternel discret. *Dans la Guerre de Troie n'aura pas lieu*, malgré son pessimisme, Cassandre agit aux côtés d'Hector pour empêcher la guerre. Elle est empathique face à son peuple et tente de le sauver, même si l'espèce humaine la déçoit ce que souligne continuellement son ironie.

Dans la pièce de Suzanne Dumarest-Dussauge, l'amour prend une grande importance entre les personnages. Agamemnon est bienveillant envers Cassandre et

[553] *Ibid.,* p. 29-30.
[554] GIRAUDOUX, J., *op. cit.*, p. 490.
[555] *Ibid.,* p. 490.
[556] *Ibid.,* p. 492.
[557] *Ibid.,* p. 493.
[558] *Ibid.,* p. 511.

quasi paternel. Cassandre fait preuve d'une magnanimité surprenante. Mais l'originalité est sans doute cette romance entre Oreste et Cassandre, couvert par Agamemnon et par la déesse Hébé qui donne l'impression de légèreté et offre l'espoir d'un renouveau dans la pièce. L'amour calme, redonne confiance en l'avenir, aveugle, rêve, et panse les blessures et donne à Cassandre une part d'humanité que son côté tragique et son rôle de prophétesse lui enlèvent.

Cassandre est, comme nous l'avons vu, jouée par les autres, elle profite en quelque sorte d'exister pour les autres pour cacher son manque d'être, manque de définition – tout comme l'hystérique manque de définition – dans cette manifestation investie de l'autre et de ses signifiants. Derrière se cache tout un mal être que nous allons explorer du côté du sujet dans la prochaine partie. Or la parole qui se tend vers l'autre modifie radicalement sa position lorsque cet autre est amoureux et bienveillant, où soudainement l'autre cherche à trouver Cassandre sous le personnage. C'est le cas avec cet amour qu'Oreste éprouve pour Cassandre qui lui projette une image d'elle-même différente de cette prophétesse marginale dont la parole est folle. Oreste voit Cassandre d'un autre regard. Elle pourrait jouir sans fin dans son adresse à l'autre : demande d'écoute, demande d'identification, mais l'amour modifie radicalement le lieu de cette jouissance qui tue, en donnant la parole au sujet. Parlée, aimée elle obtient l'opportunité de redevenir le sujet de sa parole.

Cette transformation ne pouvait se dérouler qu'au XXème siècle, alors que prolongeant le courant romantique, les auteurs donnent à Cassandre de l'épaisseur à son intériorité, et que le personnage gagne en autonomie. Cassandre n'est plus subordonnée à la tradition littéraire antique des tragiques Eschyle et Euripide. Au XXème siècle sa présence prend des formes diversifiées qui ne se limite plus à un rôle de personnage tragique. Elle devient humaine et se rapproche de son lectorat en s'enrichissant d'une intériorité qui en fait un personnage attachant. Désormais,

Cassandre rêve. Dans toutes ses apparitions, elle est terriblement humaine. D'une humanité toute nue.

Dans la pièce de Suzanne Dumarest-Dussauge, Cassandre éprouve une réelle compassion pour l'espèce humaine, encouragée par Hébé, déesse de la jeunesse, elle se laisse aller à aimer Oreste, simple réconfort, dans son rôle de captive et d'étrangère. Dans *le Rêve d'Alvaro*, Pépita-Cassandre rêve d'un amour qui n'arrivera jamais, elle reste donc aliénée à sa parole et n'en devient jamais le sujet. Parlée par les autres, manipulées par leurs désirs, elle sombre dans la folie. Nous allons traiter, dans notre prochaine partie, de cette mince frontière entre objet et sujet de sa parole.

Conclusion

Notre lecture de Cassandre dans *la Guerre de Troie n'aura pas lieu* ne nous a pas donné le loisir de naviguer dans l'œuvre vers des problématiques sans doute plus représentatives des préoccupations politiques de Giraudoux. En nous limitant à la parole de Cassandre, nous n'avons pas abordé cette pièce dans son entièreté, nous avons tronqué au profit de notre problématique tout un réseau de significations. Pourtant, nous touchons à l'essentiel d'un problème cher à Giraudoux, en abordant Cassandre puisqu'autour de ce personnage se joue le problème de cette langue à la fois vraie et fausse. Qui mieux que Cassandre pouvait comme personnage soutenir dans toute une pièce ce questionnement. Notre sujet n'était pas de montrer comment se déploie cette problématique chez Giraudoux, mais bien de voir comment Cassandre comme personnage prend sur elle cette représentation d'une parole qui ne remplit plus sa fonction de communication.

Chez Giraudoux, dans *la guerre de Troie n'aura pas lieu*, Cassandre n'a pas un rôle de premier plan comme Hector et Andromaque, mais elle est omniprésente de par sa fonction heuristique qui accompagne le personnage. Elle fait produire du savoir. Giraudoux lui a conservé ce rôle en l'associant à une personnalité humble face à sa recherche de la vérité. La parole de Cassandre nous révèle une quête de savoir, une tentative de démystifier ce qui est vrai et faux dans la parole. La poétique giralducienne de toute cette pièce tend vers cette réflexion. La pièce soulève le désir de réflexion et en y incluant Cassandre, Giraudoux a fait entrer le personnage dans ses problématiques du XXème siècle ; la parole dans un premier temps, la femme comme tentative de définir une identité qui appartient à une collectivité, la quête de vérité et de savoir. Par ailleurs, il a conservé à Cassandre, sans y mettre l'emphase, une part d'irreprésentable à travers l'horreur de la guerre.

Dans cette deuxième partie de notre recherche, nous avons choisi de présenter la parole de Cassandre selon les trois grands axes, essence, action et dire, qui permettaient de mettre en évidence les intentions de nos auteurs dans la réactivation du paradigme « Cassandre » et surtout d'illustrer par ces nouvelles représentations une conception personnalisée de la vérité. C'est principalement dans son rapport à l'altérité que la parole de Cassandre nous est apparue sous ce jour. Étant une réalité complexe et presque autonome, la parole de Cassandre se détache de son sujet pour entrer pleinement, en faisant effraction, dans une relation contraignante et aliénante à l'autre.

Nous avons commencé par décrire l'essence de la parole de Cassandre et sa constitution plurielle qui allie dans son acte d'énonciation : énigme, demande à l'autre, silence, vide et recherche. Cette formation originale et maintenue par les auteurs de XXème siècle permet dans la conservation de ces justes proportions essentielles à la création d'un minimum de sens, de faire de la parole de Cassandre un procédé littéraire par une utilisation singulière, personnelle et authentique de la langue. Par un savant dosage de ses parties constitutives la parole de Cassandre se reconnaît d'une œuvre à l'autre, conservant son caractère ambigu, subversif et son effet de malaise susceptible d'entraîner l'autre dans un raisonnement, vers une recherche de la vérité. Bien que dans cette partie, nous ayons délaissé la démonstration des effets de vérité entourant la parole de Cassandre, il ne faut pas pour autant oublier que cette vérité reste constitutive de sa parole. La parole de Cassandre comme énigme enchaîne l'autre dans cette quête de vérité, sans pour autant avoir la prétention de la détenir.

Dans un deuxième temps, nous avons démontré plusieurs aspects performatifs de la parole de Cassandre. En effet, nous avons constaté que sa parole agissait dans le texte littéraire comme condensateur de voix qui fait se rencontrer une multitude d'idéologies ce qui confirme son rôle de messagère des poètes. En outre, la parole

prédictive de Cassandre a la faculté de sortir ce qui est dit du temps de son énonciation, du temps de la diégèse et même du temps du récit. Elle a la capacité de se déplacer hors du temps de l'Histoire et de rendre son contenu non-soumis au temps du récit et universel. Cette relation particulière au temps donne à ce qui est énoncé une valeur de vérité générale, proverbiale et historique. Par ailleurs, sa parole génère une aura tragique, par tradition littéraire, mais surtout parce que son histoire intimement associée à sa parole prédictive non crue et sans effet suscite inconditionnellement un malaise et un mal à être. Parce qu'elle est tue, puis tuée. Son histoire reste indéniablement porteuse de tragique démontrant la futilité de l'existence, le néant derrière tout signe, le néant de toute parole, de tout être. Puis, nous avons détaillé les différentes représentations de nos auteurs autour de son don de prophétie, associant une vérité toute personnelle à la vérité de Cassandre et de toutes nouvelles significations.

Enfin dans un troisième temps, nous avons montré que le contenu de sa parole provoque plusieurs mouvements par rapport à l'autre : mouvements d'assimilation de l'autre à une représentation de l'avenir, un horreur qui responsabilise et conscientise, un désir d'anéantir Cassandre pour ses prophéties et enfin, un désir d'amour bienveillant – quoique plutôt rare au théâtre –. La parole de Cassandre témoigne d'un souci continuel pour l'autre qui ouvre sur une dimension éthique.

Dans cette partie nous avons isolé la parole du sujet qui parle avec l'intention de mettre en évidence l'indépendance de la parole de Cassandre par rapport à son intériorité et à son être comme personnage. Alors que la parole de Cassandre est présente dans tous les textes où elle apparaît, la présence même du sujet ne semble pas essentielle à son existence. Au théâtre, le genre ne met l'accent que sur la parole.

Dans la prochaine partie, nous analysons Cassandre en tant qu'être en rapport à cette parole par le biais du genre narratif. Nous avons vu que Cassandre entretient un rapport conflictuel et complexe aux autres. En explorant l'intériorité du sujet, nous nous

demanderons comment cet autre devient constitutif ou déstructurant pour le sujet. Quels effets ont sur le sujet, la responsabilité de cette vérité, et la responsabilité de la communiquer dans un langage qui soit à la fois compréhensible et personnel. Comment procède les auteurs avec le genre narratif pour raconter l'indicible de sa parole, et pour décrire l'absence de forme d'un tel sujet ? Qu'advient-il par ailleurs à un sujet aux prises avec un si lourde responsabilité ?

TROISIÈME PARTIE

La voix du silence de Cassandre

Introduction

Si, dans les textes dramatiques postmodernes, Cassandre détient une parole qui révèle les manquements de la langue, elle est dotée dans les textes narratifs d'une voix possédant son propre ton qui scande le vide intérieur – un manque à être – de sa figure. Le texte narratif a cette particularité par rapport au texte dramatique de dévoiler le personnage par le biais d'un cadre (narratif) qui jusqu'alors était certes existant mais bien moins évident. Le cadre établi par le narrateur devient tout à coup tangible, nommable et identifiable. En passant dans le registre narratif, nous obtenons désormais une caractéristique littéraire supplémentaire pour l'examen de la figure littéraire de Cassandre. D'ailleurs, les textes narratifs présentant ce manque d'être, ce vide intérieur, ont entrepris des explications/descriptions de cette intériorité qui semblait tant manquer à Cassandre, sans doute pour suppléer au vide littéraire, mais aussi au vide de l'Histoire. Cassandre étant une femme, et forcément défavorisée par la misogynie de l'Histoire, aurait été maintenue dans l'ombre au profit de figures plus masculines. Basculant avec le narratif du côté de l'intime, nous allons dans cette partie, explorer une Cassandre qui mime le vide de l'être selon trois perspectives d'analyses : l'informe, le rebut, et le cri. Ces trois axes de recherches vont nous permettre d'entrevoir trois manières d'investir le vide, de l'expliquer, de le justifier par de la présence, de l'existence, de la parole, de la douleur, tout en laissant l'être fractionné dans ses manifestations.

Il va sans dire que les ressemblances entre Cassandre et l'hystérique qui se sont déjà manifestées dans les attributs de sa parole (énigme et demande à l'autre, annihilation de l'autre par projection), se retrouvent aussi du côté de ses manques à être qui se manifestent par une commune quête de la vérité motivée par de terribles

souffrances. Le vide de Cassandre et de l'hystérique pousse à y remédier par une quête de ce qui est vrai. Le vrai étant cet absolu qui vaut la peine d'y consacrer sa vie et sa mort et qui prend de multiples formes : identification à une autre femme, amitié féminine proche de l'idéalisation, recherche d'un idéal idéologique, conscience et surmoi tyranniques. Elles éprouvent toutes les deux un besoin vital de vérité qu'elles concrétisent par des identifications : « Son mode de pensée est d'identification (Freud 1923, Lubtchansky 1973). Appropriation par où elle étanche tout autant sa soif de savoir et de vérité »[559], mais aussi par des idéalisations d'une autre femme, d'un autre monde, ou d'abstractions telles que la mort ou la vérité (en fait l'idéalisation de tout concept vidé de sens univoque et qui se laisse investir mais pas définir). Par ailleurs, elles-mêmes se laissent définir par les autres (narrateur, personnages) et se laissent associer à des rôles traditionnellement féminins, au service d'une cause, qui exigent dévouement et abnégation de soi : infirmière, prêtresse, fille de roi, voyante. L'hystérique et Cassandre ont du mal à trouver leur moi authentique, ce qui se manifeste dans son énonciation métonymique : elles parlent plus souvent du contenant que du contenu, de la langue, des images, des mots que du sens qui s'y réfère. Elle va dire qu'elle nomme sans mentionner un seul nom et si elle le fait, ce sera par une surenchère de noms qui finit par perdre son sens. Son discours est nécessairement ambigu et voilé car il dissimule l'absence de consistance fondamentale de son identité. L'hystérique et Cassandre montrent qu'il y a du manque. Comme Dora montre à Freud qu'elle a un savoir qu'il n'a pas, tout en ignorant qu'elle sait. Elle sait qu'elle sait, mais ignore qu'elle possède le savoir qu'elle cherche. Elles comblent leur vide par une recherche qui palie le sentiment de vide intérieur, recherche toute entière menée dans l'abstraction, par la réflexion et la parole. Tout en ignorant ce dont elles parlent (du vide, du manque), elles savent qu'il s'agit de la vérité de leur être. L'autre-écran, l'autre-lecteur ou l'autre-idéal du

[559] GORI, R., *op. cit.,* p. 165-166.

monologue intérieur joue ce rôle d'interlocuteur qui laisse à Cassandre, à l'hystérique la possibilité de déployer son être vrai dans cette fiction : « On aboutit donc à ceci que le mensonge, s'il est maladif, dit toujours la vérité, et qu'au fond, dès lors qu'il se trouve face à un médecin [autrement dit face à un interlocuteur], un malade ne peut dire que la vérité. »[560]. Le mensonge symptôme préfigure une vérité qui s'élabore sur un mode que l'hystérique-Cassandre ne s'explique pas : paralysie, voix inconnue qui émerge de soi, aphonie, usage d'une autre langue. Pour les écrivaines, l'écriture, et particulièrement la poétique (dont elles se défendent parfois) est en soi ce mode – qu'elles ne s'expliquent pas – et dont l'ensemble des manifestations par la littérarité viennent exemplifier ce manque à être de Cassandre.

Ce que nous oublions parfois, submergés par les discours théoriques, c'est que Cassandre tout comme l'hystérique est un corps souffrant dont la douleur insoutenable parle à travers chaque pore de sa peau. De la crise convulsive à l'aphonie, le sujet transpire une affliction qui le dépasse. Est-ce à dire que l'être de sa parole est dépassé par la plus grande importance du dire, la primauté du message et non du messager ? Est-ce à dire que l'être de la parole se soumet devant la primauté du dire ? Nous traiterons de cette question dans cette partie. À quel prix le sujet doit-il dire la vérité ? Toute la vérité ? Le sujet Cassandre au XXème siècle échappe à toute définition parce qu'elle est impliquée dans une quête de soi qui modifie son être au fur et à mesure qu'elle est confrontée à différentes expériences. Alors qu'elle fait tous les efforts nécessaires pour rester dans le flou, refusant les représentations déjà existantes (refus de poétique chez Christa Wolf et refus de la syntaxe chez Anne-Marie Alonzo) pour échapper à toute tentative de définition, pour échapper à la sédimentation historique des mots, à l'aliénation de la langue dont parlait Artaud.

[560] WAJEMAN, G., *op. cit.*, p. 227.

Les auteures conscientes de leur besoin de se désolidariser de la langue, alors même qu'elles l'utilisent pour écrire, ont élaboré une Cassandre en établissant au cœur existentiel et essentiel de sa figure la nature protéiforme du vide. En d'autres mots, pour parler de Cassandre, avec Cassandre, pour qu'elle se laisse définir, énoncer, créer, parler, il fallait accepter son côté ineffable, cette partie d'elle qui dit le trop, et qui en vérité dissimule un trop plein de vide qu'elle porte en elle, avec ce qu'il provoque d'effroi, de mépris et d'étrangeté. Ce qui nous amène à poser comme un des principes fondateurs de son identité une nature protéiforme du vide.

C'est face à ce constat de variabilité de ses traits que nous avons posé la première ressemblance entre l'hystérique et Cassandre dès notre première partie. Wajeman a déjà noté la nature protéiforme de l'affection comme étant la principale caractéristique du conflit psychique de l'hystérique[561], puisqu'« en somme, la multiplicité de l'hystérie, sa capacité de jouer de tous les modes, c'est d'abord dans les discours tenus sur elle qu'il faut la relever – et on peut le faire sans risque de se tromper »[562]. Ressemblance que nous retenons dans cette troisième partie, afin d'étudier ce principe déstructurant de l'être et son fonctionnement dans les œuvres de notre corpus, en soulignant cependant que Cassandre se détache de l'hystérique – un être de chair et d'os – pour être observée du point de vue de ses représentations littéraires. Les auteures empruntant sa voix, se sont livrées à ce petit jeu d'identification avec Cassandre, jouant sur tous les discours, sur tous les genres, répondant à sa demande de forme. Énigme, elle fait parler. Dans cette partie, nous analysons les œuvres de notre corpus pour explorer le développement de son intériorité protéiforme ; nous allons voir comment cette énigme envahit la sphère de l'intime.

[561] *Ibid.,* p. 12.
[562] *Ibid.,* p. 11-12.

Cassandre de Christa Wolf, publié en 1983[563] originalement en langue allemande, est un livre en cinq parties dont les quatre premières sont des « conférences poétiques » et dont la cinquième qui a pour titre *Cassandre,* est un récit de soi ou une autobiographie fictive (autobiographie d'un personnage fictif) qui se présente sous la forme d'un long monologue intérieur rétrospectif de la vie de Cassandre. L'auteure soutient dès les premières lignes de sa poétique « mais autant vous le dire tout de suite : je n'ai pas de poétique à vous proposer »[564], manifestant dès lors son désir de rester hors du cadre, hors de la norme esthétique, hors forme. Christa Wolf entre de plein pied dans son sujet : sans forme le sujet peut avoir toutes les formes mais doit demeurer non reconnaissable, du moins dès l'abord.

> « Beaucoup de choses, la plupart peut-être et les plus importantes, demeurent non dites, non sues aussi sans doute, et le tissu – qui du reste *au cas où* je posséderais une poétique, serait au centre de celle-ci comme une forme esthétique – le tissu que je vais à présent dérouler devant vous présente des imperfections, on ne peut l'embrasser d'un seul coup d'œil, certains de ses motifs ne sont pas achevés, certains de ses fils sont emmêlés »[565]

Se dressant contre d'inquiétants phénomènes d'aliénation, elle fait de sa poétique une revendication en s'appropriant le terme et en en modifiant la forme. Dans ses conférences, elle raconte comment lisant l'*Agamemnon* d'Eschyle lors d'un voyage en Grèce, elle rencontre le matériel de son livre, comment celui-ci s'installe dans sa vie pour devenir une œuvre. Loin de la réécriture du mythe, dans le sens d'une modification des faits, l'auteur s'inspire librement de la source mythologique de Cassandre pour reconstruire la structure événementielle de son récit. Elle choisit délibérément de rompre avec une chronologie usuelle et présente les épisodes suivant le principe d'associations libres de la narratrice-Cassandre à qui elle cède rapidement la parole dans un geste symbolique, ce qui renforce l'importance de la transmission de la parole entre femmes

[563] WOLF, C., *op. cit.*, 437p.
[564] *Ibid.,* p. 9.
[565] *Ibid.,* p. 10.

dans l'œuvre wolfienne. Le récit aborde dans le tissu narratif la constante recherche de cette authentique subjectivité par la quête de connaissance sur soi. La formation / déformation du moi est au cœur du processus de la mémoire et scande les différentes étapes de prises de conscience, toutes décisives pour les prises de décision, identifications, constitutions de l'image de soi, jugement sur elle-même et réflexions du personnage. Avec Wolf, le personnage entre dans son récit avec une responsabilité face à ses gestes (sphère individuelle) et face à sa société (sphère sociale). Ce qui se met en scène dans le cas de Cassandre par le déchirement du personnage entre son statut politique de descendance royale et son rôle de prêtresse où ses convictions personnelles sont plus conciliables. Par ailleurs, la narratrice s'impose un devoir de conscience, alors que Cassandre-personnage n'a pas toujours la distance nécessaire avec elle-même pour s'analyser. Ce récit s'apparente, certes au roman autobiographique et pourrait s'ajouter au genre des autobiographies fictives tel le *Chat Murr* d'Hoffmann, puisqu'il s'agit bel et bien d'une reconstitution authentique de la vie de Cassandre racontée entièrement de sa voix, mais sous la plume de Wolf. Forcément, comme souvent avec l'écriture féminine, et particulièrement avec cette littérature se revendiquant d'une authentique subjectivité, les genres se décomposent et sont poussés à leurs limites entre autobiographie et roman. Ce récit n'y fait pas exception, « une écriture ni totalement autobiographique ni totalement romanesque, mais plutôt un mélange provocateur des deux »[566]. Sa forme l'exclut de toute catégorisation.

Dans ce récit, le seul portrait uniforme et cohérent de Cassandre se présente sous la forme de paroles rapportées de Panthoos, un prêtre d'Apollon, son collègue. Il la décrit en énumérant les traits de sa personnalité qui correspondent et qui conviennent à son rôle de prêtresse : son envie d'exercer une influence sur les autres, son ardent

[566] MORGAN, Janice, « Femmes et genre littéraires : le cas du roman autobiographique », traduit de l'américain par Claude Tatilon, *Protée*, automne 1992, p. 28.

désir d'être dans l'intimité du dieu, et la répulsion que lui inspirent les avances des hommes ici-bas[567]. Loin des nuances que l'examen psychologique d'elle-même donne aux traits du personnage, cette description montre dès le début la tension sans cesse présente dans le décalage entre l'image que les autres se font d'elle et celle qu'elle se fait d'elle-même.

Dans *Cassandre, les prémisses et le récit*, Christa Wolf se donne comme objectif de défaire Cassandre, de défaire l'art de ces inquiétants phénomènes d'aliénation[568]. Attendant sa mort, Cassandre est condamnée à rester informe et fragmentée par la violence de sa souffrance. Le lecteur doit se mettre au travail et faire sa propre enquête/reconstitution sur le sujet à partir des traces laissées dans le récit. Sur quoi la découverte de Cassandre se déroule par apparitions successives, alternant ses souvenirs, les paroles des autres, récit au présent, anticipation et rétrospection. On assiste au déploiement d'une multitude de soi, insaisissables ailleurs que dans leurs mouvements, une sorte de déportation du sens qui se retrouve aussi dans la syntaxe. Dans son écriture, Christa Wolf, détache le complément de son verbe ou de son nom, pour le laisser réapparaître beaucoup plus loin dans le texte, ce qui diffère la compréhension de l'énoncé à plus tard. Elle oblige le lecteur de cette façon à subir le même processus que son héroïne qui ne comprend que rétrospectivement le sens de certains événements/paroles. En modifiant l'ordre habituel de la phrase, la compréhension de l'énoncé s'en trouve différée et remise à plus tard. Par ce fait, elle rappelle au lecteur l'importance de rompre la chronologie syntagmatique pour renouveler notre compréhension du passé. Elle crée de nouveaux systèmes de références qui échappent à la consécution habituelle. Pour créer du sens, le lecteur doit faire un effort de mémoire. La poétique de son récit crée des effets de lectures en

[567] WOLF, C., *op. cit.*, p. 276.
[568] *Ibid.,* p. 11.

parfaite adéquation avec ses idéaux esthétiques. La forme et les idées se dérobent à tout saisissement, à toute censure, ou intrusion de toute sorte. L'enquête du lecteur succède à la quête du sujet. La lecture lance le lecteur dans les réflexions de Cassandre, dans son intériorité peuplée d'émotions, d'abstractions et d'illusions. C'est un récit de formation où il n'y a pas de réussite possible, il n'y a que des apaisements temporaires de la douleur de vivre, des moments de lumière qui permettent de s'égarer un instant du devoir de s'assumer et de se porter soi-même comme un fardeau jusqu'à la fin de sa vie. Épuisée parfois le sujet prend des poses, mais la quête est perpétuelle, elle est mouvement de vie qui recommence à chaque instant puisque les sujets de réflexions sont sans cesse renouvelés. La fin du récit, d'ailleurs, nous invite à en reprendre le début, à relire à nouveau pour mieux comprendre. La narratrice reprend son court récit où Cassandre est désignée par elle, reprend la voix de l'histoire pour clore ce récit par son début.

Les illusions de Cassandre sont les motifs de plusieurs prises de conscience. La narratrice-Cassandre s'efforce de faire preuve de lucidité, mais n'est pourtant plus dupe de toutes ces illusions car entre les deux personnages, il y a eu ce temps pour comprendre. Un intervalle pendant lequel, mystérieusement, le cerveau en action regardant le passé, laisse surgir du vide de l'histoire, un sens, une vérité nouvelle. Par exemple, dans le choix de certains motifs de la mythologie, Christa Wolf adopte la version selon laquelle Hélène n'est jamais venue à Troie. À Troie, Hélène n'est qu'un fantôme, une représentation d'un idéal non matérialisé, mais surtout un grotesque mensonge politique. Elle ne s'embarrasse même pas de ce double d'Hélène fabriqué par Protée. Hélène n'est qu'une abstraction, un mensonge qui révèle la profondeur de ce lieu commun : ce qui est cru vrai par plusieurs le devient.

Cassandre est un personnage révolté, dont l'acharnement à vouloir se libérer des carcans qui lui apparaissent de plus en plus contraignants a sans aucun doute une

visée d'exemplarité. Défaire le mensonge pour se retrouver déportée, en exil vers la terre grecque, loin au plus près de soi. Alors qu'elle quitte les rivages de Troie peut-être est-ce le seul moment où Cassandre peut devenir elle-même, s'écrire au plus près de soi.

Lettres à Cassandre est un roman épistolaire né d'un désir commun des deux auteures de s'écrire au sujet de Cassandre. Dans ce récit intimiste par lettres, les voix des auteures alternent d'une lettre à l'autre, entremêlées à la voix de Cassandre omniprésente par les thèmes abordés : prophétie, être femme, la recherche du vrai, mais aussi comme destinataire des lettres, double des auteures (Denise-Cassandre ; Anne-Cassandre) et signataire de l'œuvre. Cette œuvre poétique – d'un genre proche de la poésie – s'annonce comme l'écriture de la descendance de Cassandre, signée par les filles de Cassandre, sœur et mère toutes à la fois. La continuité et la transmission des valeurs d'une génération de femmes à une autre dans l'enchevêtrement de leurs voix : « parce qu'en moi s'éveille l'enfant des songes je pourrais dire : raconte-moi une histoire tu écris j'écoute devenons siamoises de paroles mais toi comme moi n'avons d'histoires à conter en écho ou autrement. »[569]. Leurs lettres répondent au désir de réciprocités, de se savoir existante pour l'autre, de recevoir d'une âme amie l'histoire qui explique, qui crée du sens. Pourtant ce livre s'ouvre sur le constat d'un vide, d'une absence, d'un manque de vérité dans l'histoire. Tout le monde ment. Ces deux femmes s'acharnent, se contraignent à cette quête de sens, de mots pour comprendre, de noms pour se souvenir. Elles sont hantées par la mort et la douleur.

Écriture de l'intime ces Cassandre nous livrent leurs impressions sur la vie, sur la peur et leur désir de mort, l'urgence de se dire. Réel échange entre plusieurs femmes,

[569] ALONZO, Anne-Marie ; DESAUTELS, Denise, *Lettres à Cassandre*, Laval, Québec, Éditions Trois, Collection Topaze 1994, p. 34.

avec la postface de Louise Dupré, cette œuvre s'ouvre sur le lieu de l'intime, sur le ton d'une confidence, du murmure déchirant, d'un aveu hérité de Cassandre : poétesses visionnaires, ses femmes voient tout, tout en étant impuissantes contre la guerre, contre la douleur, sa version plus intime, contre la douleur qui aliène l'homme et le transforme en bête. Leur combat est le même que celui de Christa Wolf, celui de femmes individuelles se cherchant, cherchant un refuge pour une subjectivité toute neuve, livrant un terrible combat pour se donner le droit d'être. Louise Dupré dit très justement à cet effet des *Lettres de Cassandre* : « Qui est Cassandre ici, Anne-Marie Alonzo, Denise Desautels ? Vous ou moi, comme destinataires obliques de cette correspondance ? Ce serait plutôt *nous*, non pas comme collectivité aveugle pourtant, mais chacun et chacune dans une solitude où paradoxalement, nous nous retrouvons face à cette interrogation : Jusqu'où faut-il aller dans le dévoilement de la vérité ? »[570]. Jusqu'où se demande Louise Dupré la mise en péril du sujet, son dévoilement sont-ils nécessaires pour arriver à vivre chez les écrivaines ?

Ces deux romans présentent des thématiques communes : la luminosité associée à des moments de bonheur et de sérénité, la douleur qui fracasse le moi et le conduit vers la mort, l'amitié bienveillante entre femmes, l'amour, la quête de soi et la découverte de l'autre. On ne peut manquer d'être étonné de retrouver dans ces deux œuvres appartenant à trois cultures différentes ; allemande, québécoise et égyptienne, la même Cassandre, mobilisée par le même besoin d'authenticité et de vérité, autour d'une même déconstruction du sujet. Cassandre y apparaît sous le même éclat, lumineux, ineffable. C'est tout ce qu'on peut en dire, car l'éclairant d'une lumière intense, elles en masquent les formes. Elles décrivent l'identité mouvante de Cassandre, fluide comme de l'eau, qui se disperse, s'écoule, froide ou chaude, là, ici, puis ailleurs, prenant

[570] *Ibid.,* p. 110.

la forme du contenant choisi. Dans ces deux récits, Cassandre s'énonce sur le mode du changement. Elle n'est saisissable que par morceaux et itérations, dans de brèves apparitions, et surtout à travers des voix qui la connaissent et l'ont connue, qui s'inscrivent en filigrane de la toile du texte.

Si dans notre deuxième partie nous avons montré avant tout la parole de Cassandre dans sa dimension performative, nous rejoignons dans cette partie un corpus de littérature de l'intime et de littérature de femmes qui nous ouvre la voie à une Cassandre vue de l'intérieur, un regard sur l'être profond qui nous offre une conception nouvelle de la vie pleinement vécue pour ces auteures. Ces femmes, ces auteures ont tenté dans leurs œuvres à partir de leur vie, de leurs conditions de vie particulières, l'une issue de la République Démocratique d'Allemagne, l'autre en exil de son Égypte natale, d'utiliser leur douleur personnelle afin de faire œuvre. D'écrire ce livre-douleur au nom de Cassandre pour tenter de dire, de faire cesser la souffrance, mais plus humblement sans doute pour certaines parce que plus simplement parfois, il ne reste que des mots pour dire.

De toutes ces revendications, il est pertinent de se demander avant d'entreprendre l'exploration des textes de notre corpus, si la Cassandre postmoderne est obligatoirement féministe ? Écriture de femmes, thèmes de l'intime, de l'identité, ces deux écritures se rallient sur plusieurs plans à la spécificité d'une littérature féminine que féministe puisque si ces trois auteures parlent de la féminité en revendiquant une authenticité, ce n'est pas tant une quête de genre qu'une quête de soi, quel que soit ce soi, à l'issu de la quête. Donc cette littérature est certes féministe, mais sa quête n'est pas exclusivement féminine. Il s'agit d'une quête qui plonge le sujet au cœur d'un parcours unique et qu'il doit s'approprier par le truchement de la langue. En cela, cette

littérature appartient bien à son époque et répond aux exigences artistiques du siècle selon les critères suggérés par l'ouvrage *les Sources du moi, la formation de l'identité moderne* de Charles Taylor : un art davantage intériorisé qui explore et célèbre la subjectivité, et qui à son apogée implique un décentrement du sujet, un art qui dissout le moi tel qu'on le conçoit normalement au profit d'une nouvelle constellation[571]. Le corpus que nous avons sélectionné est représentatif de ce mouvement et rompt avec les conventions narratives du récit pour se fondre tout comme notre personnage vers la limite du genre, limite de l'existence. Toujours à la recherche de nouveaux moyens d'expressions, le genre narratif choisi par nos auteures pour aborder cette quête de soi en empruntant la voix et aussi la voie de Cassandre témoignent de l'état limite qu'elles ont voulu montrer. Comment, pour les auteures, répondre au besoin de se constituer un moi par l'écriture, tout en fragmentant ce moi afin qu'il échappe à une fixation dorénavant perçue comme ennuyeuse ? Nous verrons dans cette partie que la fragmentation du moi, mais aussi de l'œuvre est un principe fondateur de la poétique postmoderne et constitutif de cette écriture de soi.

[571] TAYLOR, Charles, *Les Sources du moi, La formation de l'identité moderne*, Québec, Boréal, (1989), 2003, p. 569.

I. Dissolution du moi

Alors que la littérature des siècles précédents a eu tendance à séparer l'être du paraître selon la conception platonicienne qui distingue l'âme du corps sur le principe de l'immatérialité de la première et de la matérialité du second, la conception postmoderne de la littérature traite le corps et l'âme comme un matériau artistique. La douleur tout comme une partie du corps peut être disséquée. Le corps a un rôle d'exécutant et de prolongement de l'âme. L'intériorité du sujet et son corps n'apparaissent plus aux auteures comme un matériel intègre et unifié, mais a plutôt tendance à être utilisé comme médiateur. On assiste à un réel investissement métonymique du corps : la main représente l'écriture, les yeux représentent la capacité d'observer. On peut faire resurgir la vérité artistique d'une oreille, d'une jambe, d'un morceau de viande. La matière organique ou l'image du corps divisé sert couramment de métaphore pour illustrer la scission douloureuse de l'âme sous l'effet d'une expérience traumatique. Dans cet ordre d'idée, Evelyne Grossman a remarqué ce mouvement qu'elle a nommé « défiguration » dans les œuvres d'Artaud, de Beckett et de Michaud qui morcelle le moi pour le disperser dans le tissu poétique du texte[572]. Ce processus de défiguration – mouvement de déstabilisation qui affecte la figure –, qu'elle identifie dans plusieurs œuvres majeures du XXème siècle, présente de nombreuses similarités avec la littérarité des réécritures modernes du mythe de Cassandre : identité en mouvement, résistance à la classification par genre, par forme, par idéologie, par thèmes et même par réseau de sens, relève du registre de la vérité, et n'est perceptible que dans le mouvement de sa quête de forme. En effet, Cassandre ne s'associe à aucune identité déjà définie. Dans nos deux œuvres, elle n'est ni exclusivement prophétesse, ni femme, ni poète mais puise pourtant dans tous ces rôles-identités simultanément pour se construire une intériorité authentique. De

[572] GROSSMANN, Evelyne, *La défiguration. Artaud – Beckett – Michaux*, Paris, Minuit, 2004, 116p.

surcroît, Cassandre n'appartient à aucune communauté, dont elle se sent toujours exclue, et semble soulagée de se retrouver étrangère et en exil, là, dans ces lieux de passage, où elle se sent enfin elle-même. C'est une étrange étrangère qui nous parle intimement, sans nous dire, qui elle est, l'ignorant souvent elle-même. De quelque perspective qu'on l'aborde, elle résiste à tous les cadres, et à « toutes les formes pétrifiées de l'identitaire »[573]. Cassandre figure l'ineffable. Sa matérialisation se cristallise souvent autour de son prénom reconnaissable parmi tous, mais s'arrête aussi dès ce même instant. Comme le mentionne Evelyne Grossmann : « Donner voix à l'innommable, donner figure à l'infigurable suppose de défaire les formes coagulées, de les ouvrir, de les déplacer »[574]. Pour parler avec Cassandre, il n'y a pas de voie unique, sa voix, sa parole ne se trouvent que dans la modulation de sonorités, dans le travail éclaté de la langue. Un seul impératif s'associe à son nom : elle doit dire d'horribles vérités et ne pas être crue.

Cassandre parle, c'est plus fort qu'elle, c'est plus fort que sa petite personne. Ce qu'elle dit la dépasse, la transfigure et la dépasse encore rebondissant en écho à travers le temps. En parlant, comme nous l'avons démontré dans la partie précédente, Cassandre se livre aux autres, s'expose au jugement des autres. En parlant, de cette parole cassandresque qui lui est spécifique, le sujet de cette parole se met en péril. Les auteurs par l'écriture de son histoire racontent cette mise en péril du sujet. Ce péril prend plusieurs formes (jugement, procès, mépris, haine, pitié) et entraîne de nombreuses conséquences pour le sujet (souffrance, incompréhension, isolement, enfermement, exclusion) qui posent les vecteurs de la fragmentation de l'être-Cassandre et qui ultérieurement prédisposent le sujet à se re-former, à partir en quête de soi. Cette écriture de l'intime projette celui qui écrit en un point fictif (futur, présent ou

[573] *Ibid.,* 116p.
[574] *Ibid.,* p. 8.

passé), un point de non existence qui octroie à l'être, un espace et un temps où il peut commencer à être. Véritable récit introspectif d'analyse de soi, aux limites de l'autobiographie et de l'autofiction[575], ces écritures du soi explorent les méandres du psychisme humain, par des expériences quotidiennes revécues avec un certain recul, une certaine distance, qui permettent au sujet de dépasser sa peur paralysante et de se regarder enfin un peu, pour se comprendre. Or, il importe, pour qu'une certaine forme d'apaisement suive cette fragmentation, que cette absence de tout, que ce vide enfin apprivoisé demeure un certain temps : « Il faudrait alors ne pas refermer trop vite ce trou, ne pas le figer en caverne-matrice, réceptacle de la vérité »[576], car il faut du temps pour laisser émerger cette nouvelle figure de la vérité, la laisser apparaître car sinon elle serait alors définitivement voilée.

La spécificité de Cassandre, à l'intérieur de cette fragmentation, est d'être avant tout un être moral, c'est-à-dire qu'elle recherche un bien idéal dans une société donnée. Sa souffrance est en quelque sorte un indicateur que quelque chose ne va pas qui pousse le sujet à la recherche des causes et des explications de ce malaise. Sa douleur doit avoir un sens, ou finir par en avoir un : le sujet part donc en quête de sens et entreprend une remise en question de soi. Cette fragmentation du sujet n'est pas seulement le résultat ou le choix d'une recherche esthétique postmoderne, telle que définie par Taylor précédemment, mais une recherche de sens, une réelle entreprise de donner un nouveau sens, un autre sens, à la tragédie – cette part de son destin qu'elle ne décide pas – de sa vie, et à la désolation qu'elle nous montre. Prédisant des horreurs, son personnage prenant naissance dans le désastre de la ruine de Troie, sans empathie, sans souffrance et sans morale, Cassandre ne serait d'aucun intérêt. Elle ne

[575] Ces textes sont aux limites de ces genres parce que les auteurs parlent d'un moi qui n'est pas eux, la frontière entre ces deux moi est la fiction de l'écriture.
[576] GROSSMANN, E., *op. cit.*, p. 22.

serait pas morale, si elle ne souffrait pas de voir son peuple anéanti. Et si cette souffrance ne la détruisait pas. Forcément, Cassandre illustre le proverbe *tant qu'il y a de la vie, il y a de l'espoir*. Qu'il reste toujours quelque chose – ce que nous verrons dans le deuxième chapitre de cette partie –. Le sens de certaines paroles ne se déploie pleinement que dans certaines périodes et certaines époques, dans un autre siècle, une autre langue, une autre culture.

1. La mélancolie : l'épreuve de la douleur

Être prophète, c'est faire continuellement le deuil de soi, le sujet ne s'appartient pas, étant toujours en deuil d'un moi idéal et unifié qu'il ne peut atteindre, qui de plus est dépositaire d'une parole qui ne lui appartient pas. En d'autres mots, Cassandre la prophétesse se perd continuellement à soi-même. Cette perte continuelle d'elle et des autres justifie une profonde quête de soi et de la vérité. La parole prophétique, en effet, a cette particularité de faire effraction sur le sujet qui l'énonce puisque par cette parole il est en perpétuelle perte de soi. D'où cette appellation de mélancolique, structure psychique qui se définit par l'impossibilité permanente pour le sujet de faire le deuil de l'objet perdu[577] ; un état de souffrance, où le sujet est tourmenté par l'impression continuelle qu'il lui manque quelque chose ou quelqu'un. Tel que nous l'avons vu précédemment, la parole cassandresque se réfracte sur le sujet, ce qui pour les auteurs théoriciens de la prophétie a longtemps été exploité du point de vue éthique – responsabilité de transmettre la parole de dieu –, le prophète étant responsable de la parole sacrée et nécessaire aux hommes. Cassandre, pour sa part, se dérobe, certes, au dieu Apollon, mais n'a pas à « fuir » sous l'oppressante obligation du dire imposée

[577] ROUDINESCO, Élisabeth ; PLON, Michel, « Mélancolie », *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Éditions Fayard, 1997, p. 661-664.

par les dieux – sa parole n'étant pas crue, elle est sans effet –, ni à souffrir du fardeau prophétique. Mais pourtant symboliquement quelque chose se brise en elle, dès qu'elle se refuse au dieu, manifestant la primauté de sa volonté personnelle face aux désirs du divin. En se refusant au dieu, c'est à ce monde symbolique qu'elle se refuse. Condamnée à errer hors des limites des dieux et des hommes, elle souffre de la terrible responsabilité morale de sa volonté de décider elle-même de son destin. Car, sa souffrance est certaine, et elle souffre de l'incrédulité des Troyens face à sa parole, mais aucune force autre qu'elle-même ne l'oblige à dire quoi que ce soit. Sa souffrance « prophétique » est le résultat d'un devoir moral du dire que Cassandre s'impose d'elle-même, d'abord pour montrer qu'elle n'est pas fourbe, malgré son refus de céder à Apollon, et ensuite parce qu'elle sait posséder un savoir vrai sur l'avenir. De ces deux « obligations » résultent tous les événements décisifs et douloureux de sa vie : elle assiste impuissante à la destruction de sa cité et marche résignée vers la mort.

C'est avec Eschyle qu'est introduit le thème du travail prophétique. Effectivement, Cassandre mentionne la charge qui incombe au prophète : « Cassandra : Io ! Le mal ! À nouveau l'étrange travail de la juste prophétie Me bouleverse par ses commencements et je tournoie »[578]. Loin d'être un don qui enrichit celui qui le détient, le don de prophétie est en réalité une lourde responsabilité. Avec Eschyle, son personnage gagne en complexité, son don de prophétie se manifeste comme une possession directe ou un délire inspiré par dieu, et s'avère être un lourd et pénible fardeau. L'interprétation de Juliette Davreux discutant autour de certaines traductions confirme qu'il s'agit d'un réel travail prophétique, que le sujet y est représenté comme mis en péril par son don de prophétie et par la fureur qui s'abat sur elle[579]. L'être au cœur de cette parole se voit confier un réel travail qui l'implique et le broie littéralement. Pourtant cette parole

[578] ESCHYLE, *L'Orestie : Agamemnon*, Traduction d'Ariane Mnouchkine, Notes Pierre Judet de la Combe, *op. cit.,* v. 1214-1216, p. 62.
[579] DAVREUX, J., *op. cit.*, p. 31.

provocatrice a un réel pouvoir et commence ses effets dévastateurs sur le sujet même qui la porte.

En outre, Cassandre est bien sûr prophétesse dans la tradition mythologique, mais il ne faut pas négliger son rôle de survivante, rescapée, témoin et victime de guerre qui a été développé du point de vue littéraire. Dans la littérature, de tous les survivants, Cassandre, captive d'Agamemnon, est la seule qui continue à témoigner avec Eschyle et Euripide qui lui ont donné ce rôle, le premier devant les portes de Mycènes et le deuxième au départ de Troie. Les hommes troyens sont morts, ont changé de camp, comme Hélénos frère jumeau de Cassandre, ou fui comme Énée qui est déjà loin. Les autres femmes troyennes n'auront pas ce rôle, Andromaque part avec Néoptolème, et Hécube, qui est devenue meurtrière pour venger Polydoros est transformée en chienne. Durant toute la guerre, on dit qu'elle assiste impuissante à la réalisation de chacune de ses prophéties. Et en effet, sa parole est terrible parce qu'elle témoigne de manière anticipative et la laisse dans l'observation impuissante de ce qu'elle a annoncé. Étrangère dans sa propre patrie, prisonnière de son dire, Cassandre souffre de cette parole dont les conséquences sur son être sont terribles. Cassandre est atteinte d'un mal à être, d'une douleur morale consécutive à la guerre, mais plus spécifiquement d'un mal lié au savoir qu'elle possède sur l'avenir et au devoir qu'elle se donne de dire ce qu'elle sait.

Cette parole qui sait et cette parole qui porte l'obligation de dire devient une charge et un fardeau pour le sujet. Que ces obligations viennent d'un ordre moral que le sujet s'impose distingue radicalement Cassandre des autres prophètes, mais ne lui épargne pas la souffrance. Blanchot décrit finement le lien entre l'être qui assume sa parole (et que sa parole soit autre) et la souffrance que lui cause cette parole : « quand la parole devient prophétique, ce n'est pas l'avenir qui est donné, c'est le présent qui est

retiré et toute possibilité d'une présence ferme, stable et durable »[580]. Blanchot constate que la parole prophétique vide celui qui parle d'une part de sa liberté, parce qu'elle « annonce un impossible avenir, ou fait de l'avenir qu'elle annonce et parce qu'elle annonce quelque chose d'impossible, qu'on ne saurait vivre et qui doit bouleverser toutes les données sûres de l'existence »[581]. En plus du fardeau de sa moralité, son expérience est toujours celle d'un désastre. Le savoir qu'elle possède et ses obligations lui enlèvent des possibilités d'être. Le « je » prophétique se trouve amenuisé, et dépossédé du temps présent. Le désastre, qui est en lui-même déjà une expérience-limite, est envisagé, ce qui implique pour le sujet d'être continuellement en attente de l'imminence de cette catastrophe. Dans sa conception de la parole prophétique, Anne Élaine Cliche considère l'énonciation prophétique comme une performance qui met à contribution d'une manière théâtralisée tout autant le corps, la voix, que la scène, le contexte, et la répétition[582]. Pour cette raison, la performance de cette parole a une dimension fonctionnelle déstructurante du sujet et constitue en soi une catastrophe du dire. Le « je » prophétique se dilapide sous l'effet de son acte de dire : perte des possibilités, perte du présent, perte de structure, perte de l'être même qui habitait ce je. Rejeté par ses contemporains et acteur dont le seul rôle est d'annoncer des catastrophes, le prophète est terriblement humain dans sa souffrance.

Dans les deux œuvres de notre corpus, ce morcellement sous l'effet de la douleur se manifeste par une absence de figure cohérente et unifiée de Cassandre. Il n'y a pas d'identité « Cassandre », la focalisation est interne, subjective et occasionnellement omnisciente avec Christa Wolf parce qu'il s'agit d'un récit rétrospectif, et parce que Cassandre est voyante. Les personnages-auteures dans les

[580] BLANCHOT, M., *op. cit.*, p. 110.
[581] *Ibid.,* p. 109-110.
[582] CLICHE, A.-É., *op. cit.*, p. 112.

Lettres à Cassandre et la narratrice-Cassandre dans l'œuvre de Christa Wolf dispersent leur présence dans l'acte de narration. Clairement, il y a des « moi » qui parlent, des personnes parlent, racontent à la première personne du singulier et de genre féminin, mais les identités de ces voix restent diffuses. Cette caractéristique narrative de Cassandre montre l'intention des auteures de ne laisser historiquement que des traces de « Cassandre », des résidus de la déflagration de son être. « Casse et cendre »[583], le morcellement de l'être est si évident qu'Anne-Marie Alonzo, dans sa lettre du 9 février, joue avec la décomposition de son nom. D'ailleurs dans ces deux œuvres de l'intériorité, l'être de Cassandre se décompose sous l'effet de la douleur. Omniprésente, cette douleur plonge le sujet dans un état proche de la mélancolie. Seules Denise Desautels et la Cassandre-personnage de Christa Wolf semblent parfois momentanément épargnées par cette dépression, l'une par ses rêves d'enfant et l'autre par sa naïveté pour permettre au personnage de ne pas complètement sombrer dans sa folie. Toutes les autres apparitions de Cassandre sont hantées de sentiments douloureux et accablants.

Cette mélancolie décrite par les auteures correspond exactement au phénomène de dépression décrit par Pierre Fédida dans son livre *Des bienfaits de la dépression,* où il se fait le défenseur de la cure psychanalytique pour accompagner ce genre d'affection, cure, qui laisse à l'humain la chance et le temps d'absorber ces chocs de l'existence, par un état temporaire de mélancolie. Réflexe de survie face à un état de douleur trop élevé, la mélancolie se guérit selon lui par une vie qui se réanime de l'intérieur, après une période de souffrance morale. Selon le psychanalyste, la dépression prend l'aspect violent de l'anéantissement du vivant humain, c'est une voix qui constate une disparition

[583] ALONZO, A.-M. ; DESAUTELS, D., *op. cit.*, p. 13.

en cours[584]. Loin de la frénésie, la mélancolie, « s'apparente plutôt à une immobilisation, à un empêchement de ressentir les moindres mouvements de la vie interne et extérieure, à l'abolition de toute rêverie, de tout désir. La pensée, l'action et le langage semblent pris en masse par une violence du vide »[585], qui est par ailleurs aussi, une « humeur triste qui retire le goût de vivre »[586]. Ces critères se retrouvent chez nos deux auteures.

La Cassandre de Christa Wolf est dès l'ouverture de son récit dans une situation d'une extrême violence psychologique. Au seuil des portes de lionnes, et au seuil de sa mort, attendant d'être tuée, elle bénéficie d'un court sursis pour raconter sa vie. Prise de vertige entre toutes les expériences douloureuses qu'elle vient de vivre durant le siège de Troie, son désir de demeurer lucide jusqu'à la fin. Elle est néanmoins obligée de faire de grands efforts pour ne pas succomber à la peur et à la panique. Elle se contient usant de toutes ses forces, mais surtout usant d'un détachement de soi qui lui permet de se regarder d'un ailleurs où elle échappe à la frénésie du moment. Tel est le contexte, d'où seront racontés les événements de la vie de Cassandre, qui marque nettement la douloureuse tension qui pousse le sujet à se réfugier dans la douceur protectrice de cette immobilité mélancolique de la narration. « Quelque chose en moi répond à cet azur vide au dessus du pays ennemi »[587]. La description du paysage se fait par la mention de ce qui en est absent, absence de ciel, absence de lumière à laquelle la narratrice associe son intériorité sous forme d'écho. Elle constate son vide intérieur, une absence de soi, qu'elle associe plus loin à un abîme, lieu de désolation et de mort qui évoque la descente aux Enfers de la conception mythologique de la mort. « Tout ce que je

[584] FÉDIDA, Pierre, *Des bienfaits de la dépression. Éloge de la psychothérapie*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2001, p. 8.
[585] *Ibid.,* p. 7.
[586] *Ibid.,* p. 7.
[587] WOLF, C., *op. cit.*, p. 245.

comprendrai d'ici ce soir m'accompagnera dans l'abîme »[588]. Le présent de la narration s'assombrit de la terreur et du désespoir dans l'attente de l'imminence de son assassinat et scande le temps présent qui passe : « Comme tout est désespérant. Ce mot revient, ouvrant chaque fois en moi un abîme »[589]. Dans ce roman, le temps présent de la narration bascule dans un temps étrangement inquiétant. Son rythme est saccadé entre la description des réflexions dans une temporalité achronique et le déroulement des événements de la guerre qui suit la chronologie inéluctable de la prise de Troie. Il y a le temps présent de l'énonciation dans lequel l'angoisse est terrible mais qui s'autorise à prendre son temps, et le temps de la narration de l'événementiel qui fait se dérouler les épisodes de la guerre jusqu'à la destruction complète de la cité.

Les deux temporalités sont finement entrelacées et conduisent vers le paroxysme de la mort de Cassandre, moment où se réunissent les deux histoires et qui est projeté à l'extérieur de la narration. L'épisode de la mort de Cassandre n'est pas écrit puisqu'il s'agit d'un temps qui abolit l'être, alors que malgré la souffrance nous sommes dans une logique de constitution de l'être et donc dans le temps, vers la mort. Et alors qu'elle se retrouve au seuil de sa mort, au seuil des portes de Mycènes, déjà, l'auteur reprend les rênes du récit pour le terminer : « C'est ici. Ces lionnes de pierre l'ont regardée. Dans la lumière qui change, on dirait qu'elles bougent »[590]. Les lionnes de pierre sont évidemment dotées d'une polysémie effrayante à laquelle se réfère continuellement l'auteure dans son texte. La pierre étant évidemment un élément inanimé, froid, et immobile, qui résiste au temps et aux époques, utilisé pour ériger la gloire des rois, palais, citadelle, et qui parfois s'écroulent[591]. La voix de Cassandre

[588] *Ibid.,* p. 245.
[589] *Ibid.,* p. 430.
[590] *Ibid.,* p. 435.
[591] Dans une de ses variations, Cassandre est un enfant angolaise qui assiste à l'effondrement mystérieux des immeubles les uns après les autres. Elle entend la voix de la déesse Kiala qui les met en garde mais personne ne l'écoute. Les habitants des immeubles qui s'écroulent ne sont pas blessés, mais le phénomène

disparaît en même temps que se termine son récit. La mélancolie reste présente du début à la fin du livre comme un principe d'anéantissement, de disparition. Cet affect d'anéantissement du psychique – le psychisme étant ce qui donne forme au vivant – est une mise en conservation du vivant sous une forme inanimée, selon la psychanalyste Pierre Fédida[592] : « Tout se passe comme si elle [la mélancolie] venait jouer exactement là où se sont gelées les potentialités dont disposait la vie psychique, qui, pour rester en vie, a dû devenir "comme morte", c'est-à-dire inanimée »[593]. Rejoignant la conception de Blanchot de cette douleur qui vide l'être, Fédida souligne la nécessité de passer par cet état mélancolique pour pouvoir supporter la souffrance. Chez Christa Wolf, l'état de mélancolie s'immisce dans le présent d'énonciation qui instaure son aspect omniprésent et continuel, tout en libérant le personnage-Cassandre de cette immobilité morbide qui, elle, oscille d'un état animé à un état inanimé : « Certains jours […] je demeurais les yeux fermés, immobile pour ne surtout pas rappeler mon existence à la bête qui déchiquetait mon cerveau »[594]. La bête désigne tout aussi bien la monstruosité humaine que la douleur démentielle qui envahit Cassandre.

Chez Anne-Marie Alonzo, le désert revient métaphoriquement avec le thème de l'immobilité pour décrire l'état de mélancolie. Blanchot a lui même utilisé cette association pour illustrer la perte de l'avenir dans le présent : « C'est à nouveau comme le désert, et la parole aussi est désertique, cette voix qui a besoin du désert pour crier et qui sans cesse réveille en nous l'effroi, l'entente et le souvenir du désert »[595]. Encore une fois, l'évocation de cette rafale de vide qui ravage l'être, et puis cette petite voix ténue qui fait entendre des sons. Dans *Lettres à Cassandre*, les auteures cherchent à écrire ce livre-douleur qu'elles nomment Cassandre. Leur quête personnelle

nommé le syndrome de Luanda s'intensifie jusqu'à ce que la ville soit submergée par une vague. PEPETELA, *L'Esprit des eaux*, Paris, Actes Sud, (1995), 2002, 140p.

[592] FÉDIDA, P., *op. cit.,* p. 10.

[593] *Ibid.,* p. 16.

[594] WOLF, C., *op. cit.*, p. 385.

[595] BLANCHOT, M., *op. cit.*, p. 110.

s'enchevêtre à une quête d'écriture, à la recherche d'une poétique à deux voix. Anne-Marie Alonzo écrit à Denise Desautels dans la lettre du 16 février : « T'écrire alors en fermant les yeux pour que ne s'échappe le moindre regard et qu' "immobile" je puisse encore épeler "à haute voix le mot désert" »[596]. Écriture en écho, Anne-Marie Alonzo reprend entre guillemets des thèmes récurrents de sa poésie qui vont resurgir dans ses lettres en tant que métaphore de la douleur mélancolique qui frappe les auteures-Cassandre. Ce à quoi répond Denise Desautels : « Immobile, je le suis. Différemment immobile. Ralentie par les rumeurs que le désert attire – un désert que j'invente et fuis tout à la fois. »[597]. Denise Desautels s'approprie le terme et le thème de l'immobilité en lui rajoutant l'adverbe « différemment » qui instaure la différence : de voix, de ton, de temps et de culture. D'origine québécoise, Denise Desautels s'associe au désert blanc, tandis qu'Anne-Marie Alonzo d'origine égyptienne s'associe au désert de sable fin. Il y a similarité pourtant entre les déserts et cette écriture qui se lie à la mélancolie, au vide et à l'immobilité. Cette écriture-Cassandre dit le deuil et la souffrance qui la suivent sans relâche dans leur quête : « J'aime comprendre qu'il ne s'agit toujours que de douleur. Absurdement. Ce mal étrange donne du sens à certains mots »[598].

Alors que Cassandre, selon Giraudoux dans *la Guerre de Troie n'aura pas lieu,* a la spécialité de parler à l'invisible, extrait cité dans la lettre du 11 février, les auteures s'interpellent, répondent à Giraudoux, et se posent la question : quelle est ma/ta spécialité ? Anne Marie Alonzo réponds : « Denise, je ne cesse de chercher questionner crois trouver fouille cherche gratte sans ongles »[599]. Leur spécialité c'est de réagir à ce livre douleur-Cassandre : de répondre à cette voix de femme, de s'agiter, de mentir, d'écrire, de s'écrire, d'écrire Cassandre, de vivre et de mourir avec elle. La langue

[596] ALONZO, A.-M. ; DESAUTELS, D., *op. cit.*, p. 20.
[597] *Ibid.,* p. 21.
[598] *Ibid.,* p. 36.
[599] *Ibid.,* p. 20.

utilisée pour exprimer sa spécialité subit la déformation causée par l'agitation et la profusion de sens qui naissent spontanément de cette question. Accumulation de verbes d'actions conjugués, sans pause, sans ponctuation, alternant entre l'infinitif et le présent de l'indicatif, en plus du verbe « croire » au milieu de l'énumération qui irradie le doute fondateur à tous les mots descriptifs de la quête, verbe qui lance et relance toute réponse, car croire ce n'est pas une certitude. Denise Desautels explique sa propre spécificité par une agitation qu'elle décrit par la métaphore du regard en lui associant une sorte de frénésie quasi délirante qui la rend étrangère, une attitude exagérée et quasi parodique : « J'agite mon regard circulaire parce que je ne peux faire autrement, au risque de passer pour folle »[600]. Les deux femmes se complètent dans leur quête, s'alliant dans ce désir effervescent de chercher, trouver et se relançant mutuellement sur les thèmes de la vue, de la quête et du désert. Puis, dans la lettre du 26 février, un aveu, la mélancolie s'installe et demeure : « Je ne sais plus où j'en suis avec la mélancolie. Comme si elle affectait tout. Les objets. Le monde alentour. Et plus loin. Et plus vaste. »[601]. L'écriture mélancolique déforme la langue par cette syntaxe hachurée et ces phrases nominales. La mélancolie vide le langage de sa forme usuelle et la pousse du côté de l'informe. Et de cette informe mélancolie émergent la figure de Cassandre et sa voix comme rêve d'infini :

> « Cassandre. Imagine sa voix […] Imagine-la à nos côtés […] affirmant à voix haute que tout s'explique, que tout a un sens ; que la mort même, traversant nos mots, ne les dénature pas ; qu'elle active en eux la (re)connaissance et irise le regard qui ferait de nous des voyantes. Imagine-la pendant que je me lamente les yeux fermés »[602].

Dans cette rêverie, Denise Desautels invite Anne-Marie Alonzo à convier Cassandre au plus près de leurs mots/maux pour qu'elle témoigne et pour s'allier à sa voix. Elle en appelle à sa sagesse clairvoyance idéalisée et légendaire pour essayer de comprendre

[600] *Ibid.,* p. 17.
[601] *Ibid.,* p. 26.
[602] *Ibid.,* p. 27.

le sens qui peut émerger de tant de douleur, et pour occulter aussi la peur de la mort : « Il m'arrive de penser, Anna, que je choisis le mot *désert* au lieu du mot *mort*, pour la millième fois. Ainsi perpétuer le vide ou la fuite. Avec complaisance. »[603]. Le désert pour ces deux femmes est le lieu d'une rencontre poétique, un lieu de mélancolie partagée, d'où s'écrit le livre-douleur « Cassandre » pour comprendre et se comprendre dans la correspondance et les différences. « Le désert même, ce lieu sans lieu où seule l'alliance peut-être conclue et où il faut toujours revenir comme à ce moment de nudité et d'arrachement qui est à l'origine de l'existence juste »[604].

C'est la même posture pour les trois Cassandre qui parlent d'un lieu douleur, de pierre ou de désert, immobiles et contemplant le vide de l'horizon. Lucides et en état de souffrance, elles témoignent toutes trois, sorties de Troie, de leur survivance. Louise Dupré dans sa postface aux *Lettres à Cassandre* mentionne l'extraordinaire sensibilité qui se dégage de ce texte : « Voilà un univers fin de siècle qui n'est voilé par aucune utopie. Une descente aux Enfers qu'on a rarement rencontrée dans les livres au féminin des dernières décennies »[605].

Pourtant, en plus du fardeau et des événements traumatiques, la mélancolie semble l'apanage de certains individus présentant des prédispositions : la fragilité et la sensibilité exacerbées au monde extérieur, de même qu'un repli sur soi, un sentiment d'être étranger parmi les siens, mais aussi une certaine forme d'intelligence pour se détacher de soi et s'analyser, une conscience de soi et un sens moral fort développé. Ce portrait évoque sans ambages les descriptions freudiennes des premières hystériques, dont Anna qui « se plaignait de ténèbres dans son cerveau, disant qu'elle

[603] *Ibid.,* p. 31.
[604] BLANCHOT, M., *op. cit.*, p. 110-111.
[605] DUPRÉ, Louise, « Postface », *Lettres à Cassandre*, *op. cit.,* p. 112.

n'arrivait plus à penser, qu'elle devenait aveugle et sourde, qu'elle avait deux "moi", que l'un qui était le vrai et l'autre, le mauvais la poussait à mal agir »[606]. La souffrance des états de crise s'oppose à la lucidité et à la « belle indifférence »[607] de ces femmes. Elles sont fondamentalement divisées entre l'expression spontanée et incontrôlable de leur souffrance et le désir d'en parler calmement. Freud parle d'ailleurs de la souffrance hystérique en ces termes : « l'incident déterminant continue à agir […] à la façon d'une souffrance morale qui, remémorée, peut encore tardivement, à l'état de conscience claire, provoquer une sécrétion de larmes : *c'est de réminiscence surtout que souffre l'hystérique* »[608]. L'hystérique se confie au médecin, car qui mieux que lui peut comprendre ce langage organique du corps. De ces morceaux de corps qui parlent de souffrance dans le langage des mots, le langage des signes se désignant lui-même comme site de la souffrance tout en pointant du doigt de multiples autres endroits. Car ces femmes hystériques s'obligent à se vaincre elles-mêmes, s'obligent à cette « conscience claire », au risque de passer pour folle, folie dont parle Freud avec une lucidité terrifiante qui ne permet aux mots que de se présenter hachurés et vidés de sens. Comme c'est le cas avec Emmy Von N. qui lors de ses entretiens avec Freud ne peut s'empêcher d'interrompre sa narration, exactement comme la Cassandre de Christa Wolf des moments d'extrême terreur. Freud la décrit en ces termes : « Ses phrases sont parfaitement cohérentes et dénotent, de toute évidence, une intelligence et une culture peu ordinaires. Il semble d'autant plus étrange de la voir s'interrompre toutes les deux minutes, l'expression de son visage exprimant à cet instant la terreur et le dégoût. Les doigts crispés, recroquevillés, elle fait un geste du bras comme pour me repousser en s'écriant d'une voix angoissée : " Ne bougez pas ! Ne dites rien ! Ne me

[606] FREUD, Sigmund ; BREUER, Joseph, *Études sur l'hystérie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », (1956) 2002, p. 17.
[607] *Ibid.,* p. 106.
[608] *Ibid.,* p. 5.

touchez pas ! ” »[609]. Dans cette description, Freud met en évidence la théâtralité de la gestuelle du corps qui accompagne la voix chargée d’angoisse qui ordonne au médecin et le pétrifie d’incompréhension. Nous retrouvons les thèmes de la mélancolie dans l’ordre de l’immobilité, du silence et du dégoût des hommes de la Cassandre de Christa Wolf, dans la parole d’Emmy Von N., de même que dans cet état d’agitation évoqué par Denise Desautels.

Dans ses *Études sur l’hystérie*, Freud s’approche dangereusement du site du mal hystérique qui est avant tout une souffrance morale. D’être en décalage perpétuel entre ce qui est ce moi-vrai-authentique et ce moi-désirant-amoral. Avec d’un côté l’idéal d’un moi inatteignable et le triste constat de cet animalité en soi, celle des pulsions incontrôlables et du désir. Le sujet ne peut qu’être désolé de constater l’existence de cette bête humaine chez l’autre et en soi, qui provoque un dégoût profond chez ces femmes pour cette amoralité bestiale. Dans *Cassandre* de Christa Wolf, le monde humain se déshumanise par la perte de cet idéal : trop de souffrance, trop de douleur, Troie n’est plus qu’une ville de fossoyeurs. Vidé de sa conscience, l’homme est réduit au rang de bête et rendu à son animalité organique de mammifère carnivore. Chez Christa Wolf, Achille incarne ce personnage animal et amoral, dégoûtant qui tue et viole sans scrupules. Les descriptions d’Achille semblent inspirées ou faire écho au recueil de textes de Marguerite Yourcenar, *Feux* publié en 1936, et particulièrement le texte *Achille ou le mensonge* où selon Ute Heidmann Vischer : « Achille recherche ce goût de la mortalité qui le fascine et qui se confond chez lui avec l’envie sexuelle »[610]. La présence d’Achille s’intensifie et amène la mort dans la cité, mais aussi la désolation, objet de toutes les haines. Ce dégoût-haine atteint son paroxysme avec le viol de Penthésilée

[609] *Ibid.,* p. 36.
[610] HEIDMANN VISCHER, Ute, « Récit mythologique et récit de rêve : deux formes de représentation littéraire chez Marguerite Yourcenar, Thomas Mann et Christa Wolf », *Rêve et littérature, Actes du Colloque de l’ASLGC à Soleure, 4 et 5 juin 1994*, Colloquium Helveticum, Éditions Peter Lang, coll. « Cahiers suisses de littérature générale et comparée », Numéro 21, 1995, p. 27-43.

morte – on sait d'après la légende qu'Achille tomba amoureux de l'amazone après l'avoir tuée – ressenti par toutes les femmes comme une agression, même si, comme Cassandre le dit, Penthésilée morte, elle, n'a rien sentie. Achille, ce tueur d'hommes, cette bête, illustre la démesure amorale que même les grecs condamnent. Dégoût face à Achille, mais aussi dégoût des hommes, et dégoût face à Apollon, ce dieu-loup-oblique, fourbe et fuyant. Cette fois, son dégout et sa terreur de l'animalité de l'homme lui sont révélés en rêve alors qu'Apollon qui représente une divinité sacrée est transformé en animal par ses pulsions sexuelles : « Le don de prophétie, qu'il m'accorda à vrai dire en passant, d'un geste que je n'osai 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 entouré de souris, et qui me cracha rageusement dans la bouche, quand il ne put me subjuguer »[611]. Alors que le don donné de voir l'avenir n'a aucune valeur pour Apollon, le dieu veut prendre à la jeune fille sa virginité qui a tant de valeur pour elle. Éconduit, Apollon-loup se volatilise, et elle ne le revit plus jamais. Or, ce dieu qu'elle vit en rêve appartient, elle le comprend par la suite, à des légendes de la sagesse ancienne racontées par sa nourrice : « Que ce dieu ambigu fût le même que l'Apollon inattaquable du temps, je n'aurais pas pu l'imaginer.»[612]. Peu à peu elle cesse de croire en Apollon pour se rapprocher de la religiosité de cette sagesse ancienne, représentée par Anchise, Arisbé, Oenone et les amazones. Ses rêves lui révèlent ses fausses croyances en lui montrant ce qui est dissimulé et l'aident à faire la part des choses dans ses réflexions. « La Cassandre de Christa Wolf en revanche reconnaît que son délire n'est pas d'inspiration divine mais le résultat du décalage entre sa conviction et son comportement auquel l'oblige sa position de fille du roi au début de la guerre. Elle essaie par un travail

[611] WOLF, C., *op. cit.*, p. 261.
[612] *Ibid.,* p. 261.

incessant sur elle-même dont le récit retrace les différentes étapes, de maîtriser ses états de délire et de peur afin d'être capable d'une analyse clairvoyante et d'une opposition systématique à la politique responsable du désastre de la guerre de Troie »[613]. La souffrance de Cassandre découle de son dégoût et de sa peur pour ce qui est faux et amoral. L'introduction du rêve dans la narration pour expliquer l'origine du don est symboliquement chargée de cette peur/terreur qui motive le personnage à ce travail sur elle-même pour rechercher ce qui est vrai. Peur de l'animalité en soi[614], représentée par Achille la bête, ce tueur d'hommes qu'elle évoque continuellement comme symbole de l'horreur. Au niveau narratif, le récit de rêve interrompt le déroulement du récit des événements et marque un changement de rythme dans la narration qui une fois de plus hachure le récit. La peur et la douleur du mélancolique ne peuvent s'exprimer que dans la multiplication des séparations. Le rêve montre ce qu'elle exècre le plus, son animalité. « Les rêves exprimeraient alors la sensation de peur que la narratrice enlève à son personnage à l'état de veille, lorsqu'elle la représente courageuse et consciente jusque dans la mort. »[615]. La peur et le dégoût sont écartés parce qu'ils subjuguent l'être et lui enlèvent sa lucidité. Ces deux sentiments sont l'apparition d'une part d'étrangeté en soi qui suscite une aversion pour cet autre soi, en soi. Or, peu à peu, Cassandre apprendra à apprivoiser ses sentiments, ce que nous verrons un peu plus loin.

Dans la correspondance de nos deux femmes, la peur et le dégoût prennent une toute autre forme. Ces deux sentiments se manifestent sous la forme d'un aveu d'une part obscure de soi ; à peine dit, ils sont complètement ignorés par la suite. Conservant la structure narrative épistolaire, elles réitèrent régulièrement leur désir de mener cette quête sans fin, malgré la souffrance qui les glace : « le cœur ne sent rien. / Ni amour, ni

[613] HEIDMANN VISCHER, U., *op. cit.,* p. 41.
[614] WOLF, C., *op. cit.*, p. 384.
[615] HEIDMANN VISCHER, U., *op. cit.,* p. 41.

désert, ni connaissance »[616] (lettre du 27 janvier) et parce que « Souvent les mots des autres me soulagent. Je ne suis plus seule avec cette part de moi obscure – obscène. Cette part soudainement avouée ». Or, malgré cette part obscène et inavouable, Anne-Marie Alonzo refuse de se taire : « Je refuse Denise “de refuser de savoir”. Je veux savoir, comprendre jusqu'à ce que la vérité m'étouffe ! Je revendique la voyance de Cassandre au-delà de toutes limites. Et cela sans conditions. »[617]. C'est dire qu'il faut continuer à écrire malgré la difficulté que lui arrache cet aveu et malgré cette part inconnue et obscure en soi. La correspondance ramène l'autre à soi et permet de trouver une issue provisoire pour exprimer ces *Paroles suffoquées*, référence à Sarah Kofmam, mais surtout référence « à ce livre troublant où toutes les douleurs sont convoquées »[618], qui étouffe l'être.

Nous avons montré dans ce chapitre que la mélancolie est un état qui affecte l'être de manière permanente et le divise. La mélancolie s'installe après de multiples épisodes douloureux que le sujet ne peut contenir. Ces Cassandre souffrent par ailleurs d'une peur d'elle-même, une peur de cette déchirure causée par la mélancolie. Puisque ces déchirures font apparaître à l'introspection des êtres-eux-mêmes-et-autres tout à la fois, nous allons, dans la partie suivante, observer la place qu'occupent ces autres dans l'intériorité de Cassandre.

2. Figure de l'altérité : « Je » suis une autre femme

Dans cette partie de notre travail, nous allons continuer l'observation des représentations de son intériorité en nous recentrant sur la notion d'altérité. Comment

[616] ALONZO, A.-M. ; DESAUTELS, D., *op. cit.*, p. 94.
[617] *Ibid.,* p. 96-97.
[618] *Ibid.,* p. 47, 50.

les auteures utilisent des figures de l'altérité pour construire leurs représentations de Cassandre, mais aussi pour justifier la fragmentation perpétuelle de l'être ? 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. Comment sachant cela, concilier les exigences de ces autres et l'élaboration d'un moi intègre ?

Traditionnellement les institutions et les traditions littéraires masculines sont ressenties par les femmes comme un principe déstructurant du moi. En effet, selon ces conceptions féminines de l'écriture, les femmes écrivaines ont tendance à s'écrire au plus près d'elles-mêmes, dans une intimité dévoilante et déroutante qui, avant le XXème siècle ne fait pas partie des intérêts de la littérature. L'écriture de l'intime est habituellement référée à des genres mineurs. Cet ancien réflexe continue néanmoins – on ne peut pas effacer les silences de l'histoire en à peine un siècle – à peser sur les femmes écrivaines qui semblent ressentir un besoin de justifier leurs pratiques et leurs choix poétiques. Tel du moins nous apparaissent les œuvres de Christa Wolf, d'Anne-Marie Alonzo et de Denise Desautels. Elles incluent dans leur rôle de femmes écrivaines cette constante préoccupation pour la création d'une voix de femme authentique et personnelle[619]. Elles répètent sans cesse leur désir de trouver leur voix, voix représentative d'un moi unifié, pour se trouver au plus près d'elles-mêmes. Une voix authentique, intime, qui parle de soi, sans pourtant être autobiographique. Cassandre s'inscrit tout à fait dans cet état d'esprit de révolte combiné à une intense quête de soi. Or, si les Cassandre de l'intime revendiquent cette voix, c'est qu'elle n'est pas encore acquise, ni créée. L'être Cassandre est encore fragmenté. Janice Morgan, s'élevant contre la théorie de la mort de l'auteur de Barthes et de Foucault, maintient l'importance pour la culture de cette présence subjective du moi intime. Selon elle, cette voix de femme occupait dès ses premières apparitions une part importante des préoccupations

[619] Nous allons détailler la constitution et la teneur de cette voix en 2.2

de la littérature féminine. Depuis, cette théorie de la mort de l'auteur lui apparaît comme un subterfuge pour effacer les différences identitaires :

> « Car, sous l'indifférence antérieurement manifestée envers le moi écrivant, des critiques modernes ont décelé une idéologie cachée mais indubitable, ainsi qu'un programme également caché et sans doute inconscient : l'établissement d'un canon littéraire qui exclurait et réduirait au silence toute voix autre, toute vision autre, l'établissement d'une tradition qui empêcherait la représentation intégrale de toute expérience qui n'aurait pas été vécue et décrite dans la perspective de la bourgeoisie occidentale de l'homme blanc. »[620].

Les revendications et les remarques de Janice Morgan sont loin d'être anodines et semblent plutôt redonner leurs lettres de noblesse à toutes les formes de moi qui composent les littératures dites mineures. Et, par ce fait même, à une écriture de soi féminine[621], qui ne soit ni totalement autobiographique ni totalement romanesque mais un mélange provocateur des deux. Elle défend, en somme, les œuvres caractérisées par des esthétiques innovatrices et marginales qui s'éloignent des canons littéraires et qui laissent apparaître une écriture *autre* avec des formes d'expression hybride, qui modifient non seulement nos attentes[622], mais notre regard face à la culture. Comme l'explique Julia Kristeva, depuis l'avènement de la psychanalyse et particulièrement de ce texte de la pensée freudienne sur l'inquiétante étrangeté, le rapport entre l'autre étranger et le moi est désormais intériorisé sous la forme d'une division intérieure : « Avec la notion freudienne d'inconscient, l'involution de l'étrange dans le psychisme perd son aspect pathologique et intègre au sein de l'unité présumée des hommes une altérité à la fois biologique et symbolique qui devient partie intégrante du même. »[623]. La notion d'étranger s'amalgame à la notion de même depuis qu'elle apparaît dorénavant comme ayant ses sources à l'extérieur, cet autre devant moi, et à l'intérieur de soi, cet autre à l'intérieur de moi. « Inquiétante l'étrangeté est en nous : nous sommes nos

[620] MORGAN, J., *op. cit.*, p. 28.
[621] Mais pas exclusivement si nous pensons à Perec, Derrida, Blanchot, Auster, pour n'en citer que quelques uns.
[622] MORGAN, J., *op. cit.,* p. 28.
[623] KRISTEVA, Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1988, p. 268.

propres étrangers. »[624]. Il s'agit d'une reconnaissance bon gré, mal gré d'une ressemblance/appartenance à ce qui a un caractère étrange, ce qui ne se fait pas sans une certaine friction intérieure et se rajoute à l'ensemble des contraintes aliénantes pour le sujet.

Malgré sa folie apparente et sa révolte, Cassandre ne prône pas la fin d'un système mais son amélioration imminente. C'est ce qui lui vaut d'être considérée comme criminelle et s'opposant au système, alors qu'elle se place volontairement à distance de sa communauté pour mieux la voir. L'étrangeté de Cassandre est une posture d'énonciation qui constitue déjà un critère de son identité qui, par ailleurs, la marginalise et montre son refus de s'allier à des collectivités organisées. Pourtant au XXème siècle, Cassandre allie sa voix à des communautés minoritaires pour continuer à dénoncer les failles du système politique. La Cassandre de Christa Wolf, pour sa part, est désillusionnée et a perdu confiance dans le politique ; elle se détache donc peu à peu dans son histoire du palais de Priam et des cérémonies religieuses imposées par son rôle de prêtresse. Sa mère Hécube, incarne cet autre politique et manipulateur, qui face à l'enfant impose sa loi : « Parthéna ma nourrice […] marmonna avec un mélange de respect et de haine : alors, encore une fois la vieille a réussi à n'en faire qu'à sa tête »[625]. Hécube tire les ficelles pour pousser sa fille Cassandre sur les chemins qu'elle choisit pour elle. « Manœuvrée, dirigée et projetée vers le but fixé par d'autres. »[626]. Cassandre appartient à un système juridictionnel qui édicte ses propres lois dont elle dépend et contre lequel elle se révolte. Ensuite, Cassandre adulte voit peu à peu s'immiscer dans sa communauté, les tenants d'un régime totalitaire, incarné par Eumélos, qui resserre peu à peu l'étau sur son peuple. Celui qui dénonce le système en

[624] *Ibid.,* p. 268.
[625] WOLF, C., *op. cit.*, p. 265.
[626] *Ibid.,* p. 272.

devient obligatoirement un ennemi[627]. Un régime de terreur s'installe, peur des grecs, peur de l'état, qui accentue cette peur de l'autre et laisse Cassandre de plus en plus seule face au monde qui l'entoure.

Dans les *Lettres à Cassandre*, le métissage culturel des citations confirme ce refus d'appartenir à une communauté. Les femmes écrivaines sont étrangères au monde réel, et à tout ce qui n'est pas écriture. Les références au mythe de Cassandre auxquelles les auteurs s'associent, contribuent à en accentuer le caractère d'étrangeté. Cassandre est grecque. Elle appartient à une autre histoire et à une autre époque. Le texte intimiste reste en un lieu intime, et choisit de n'inclure dans leur monde que ce qui est étranger et connu, ce qui tend à abolir les frontières de la peur de l'autre par un jeu d'appropriation identitaire, comme nous le verrons.

En tant qu'étrangère dans son exil géographique et intérieur, Cassandre ressent, tel que Janice Morgan la décrit, la présence constante de ce regard institutionnalisé, masculin et traditionnellement misogyne comme une menace à son intégrité, ce qui influence l'écriture des femmes. En réaction à cette menace, les écrivaines se lancent dans une quête d'une authentique subjectivité, et en font même un principe fondateur de leur écriture. Mary Mason[628], citée dans Janice Morgan, dégage la recherche de soi comme un thème commun à plusieurs textes autobiographiques écrits par des femmes : « "L'auto-découverte de l'identité féminine semble reconnaître la présence réelle et la reconnaissance d'une autre conscience" […] qu'elle décrit comme l' "évolution et la description d'une identité par le truchement de l'altérité" »[629]. Elle met en évidence non seulement une conception de l'autre qui oblige le moi à se déguiser, mais insiste sur l'importance de la reconnaissance de cet autre dans la conscience féminine pour

[627] *Ibid.,* p. 384.
[628] MASON, M. G., « The Other Voice : Autobiographies of Women Writers », *Life/Lines : Theorizing Women's Autobiography*, B. Brodski et C. Schenck (dir.), Ithaca, Cornell University Press, 1987, p. 22 et p. 44, citée dans MORGAN, J., *op. cit.*, p. 28.
[629] MORGAN, J., *op. cit.,* p. 29.

s'élaborer, s'écrire, et trouver sa voix. En effet, les figures de l'altérité dans leur diversité renvoient au moi une image sous forme de morceaux de ce qu'il pourrait être. Une femme se définit par exemple en tant que mère, épouse, et fille en réponse à la présence de ces autres représentés par les mots : « enfant », « conjoint », et « mère ». Cette reconnaissance de l'existence de l'autre fait donc partie intégrante de la formation identitaire. Nous connaissons par le *Stade du miroir* de Jacques Lacan le rôle primordial de l'autre dans la constitution du moi et du je comme deux entités distinctes[630]. Dans l'interstice, dans cet espace-temps imaginaire, le sujet choisit de voir, ou de ne pas voir les signifiants que l'autre lui renvoie. Voyons à présent ce principe à l'œuvre dans notre corpus.

Chez Christa Wolf, la voix est un des thèmes dominants de la poétique. Ce mot voix, « Stimme », est utilisé selon deux sens distincts. Le premier associe le mot « voix » à une parole authentique et vraie, aboutissement de la quête de soi qui correspond au moment où la narratrice trouve sa propre voix, mélange choisi de ces deux conceptions antécédentes. Le second sens, dont il est question dans cette partie de notre travail, associe la voix à une parole métissée de fausses croyances, d'innocence, d'incrédulité, d'erreur. Cette voix s'apparente à un autre qui parle en elle, étranger et foudroyant.

Cette fausse voix est sans doute un détour obligatoire, un lieu par lequel il faut passer pour se trouver. C'est une voix qui permet de se chercher, mais qui perd aussi le sujet dans des identifications au désir de l'autre (je veux que tu sois ma mère, mon épouse, ma fille) fondamentalement aliénant. Il en est ainsi de la voix prophétique, étrangère qui siège pourtant au cœur même de Cassandre, dans sa voix et dans son corps. Lors de ses prédictions, suivies de crises incontrôlées, la voix sort d'elle-même, et Cassandre ne la reconnaît pas : « La voix qui disait cela était étrangère [….]. Je la

[630] LACAN, Jacques, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », *Écrits I*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Sciences humaines / Champ freudien », 1966, 1999, p. 72-99.

libérai volontairement, afin qu'elle ne me déchirât point »[631]. La voix, proche du cri, se manifeste lorsque Cassandre se sent trahie. La trahison sabote sa perception réconfortante des autres et les transforme en ennemi. La voix perçante symbolise la déchirure dans l'intégrité de Cassandre. Trahie, elle se divise entre son envie de croire sa famille, son désir de confiance enfantine et aveugle, et la triste réalité de ce qu'elle constate. Lorsque Cassandre comprend qu'elle a toujours su au fond d'elle-même, que Calchas est parti de lui-même, trahissant les siens, la voix était déjà là. Car le savoir de la voix est antécédent à la prise de conscience de Cassandre qui ne vient qu'après.

La seconde fois que la voix sort d'elle-même, c'est lorsqu'elle découvre que Pâris les conduira à leur perte en enlevant Hélène. La voix sort d'elle-même dans un délire qui laisse le corps brisé et le sujet inconscient, détruit par la brutalité et la violence de sa prise de conscience. La narratrice nomme aussi cette voix, la voix de la mort et reprend pour la décrire les thèmes de la mélancolie :

> « Immobilité du temps, je ne le souhaite à personne. Et froid du tombeau. 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 »[632].

Forcément, il y a un deuil qui s'associe à la déchirure du sujet qui ne peut plus se fier à ce en quoi il croyait, qui de surcroît est physiquement anéanti par la crise. Son univers est complètement ébranlé. La dernière crise racontée suit la découverte qu'Hélène n'a jamais été à Troie, que c'était un énorme canular destiné à justifier la guerre. La voix lucide s'infiltre dans le corps, la fait trembler, écumer à la manière d'une épileptique[633]. La voix passe par le corps pour se matérialiser tout comme la souffrance des

[631] WOLF, C., *op. cit.*, p. 294.
[632] *Ibid.,* p. 323.
[633] Comment ne pas y voir les crises du Prince Mychkine de Dostoïevski qui entre en crise lorsque la situation le dépasse.

hystériques est convertie en aphonie, en jambes qui ne marchent plus, en claquement de langue. La voix est le symptôme de la trahison, de la souffrance intime de l'être.

Au fil du récit, le sujet devra apprivoiser de mieux en mieux cette voix, jusqu'à ce que la voix lui devienne familière et qu'elle accepte de voir. Alors réellement voyante, les crises cessent, et la voix l'accompagne. Sans utiliser le mot « voix » – peut-être un effet de la traduction, ou un choix d'auteure ? –, Christa Wolf la décrit très distinctement vers la fin du récit, Cassandre s'adressant soudainement dans son long monologue à Énée, son confident le plus intime. Elle parle de ce qui n'existe pas pour les autres, de ces réalités qu'elle est la seule à voir, qui s'infiltrent en elle. De ces choses qui sont encore sans noms, sans images, sans mots, à la limite du représentable, ce qui ne peut être nommé, comme cette voix véridique, en elle, qui la fait toute entière : « Des mots. Toutes ces tentatives faites pour communiquer ce que j'éprouvais, ce n'était et ça ne reste que des périphrases [Umschreibung][634]. Pour ce qui parlait à partir de moi, nous n'avons pas de nom. J'étais sa bouche, sans l'avoir voulu. Il lui fallait d'abord me mettre à genoux avant que je pusse exprimer que cette chose m'inspirait. Que je disais la "vérité" »[635]. La narratrice évoque le subterfuge linguistique dont elle doit se servir pour communiquer : des détours, des mots approximatifs. La voix ne réussit pas à atteindre le registre de la vérité, ne réussit pas à créer des effets de vérité, pour décrire ces nouvelles réalités. Pour pallier à l'absence des mots, elle se réfère directement au concept de vérité qu'elle met entre guillemets. La voix instrumentalise le corps de la narratrice pour jouer par le geste un incommunicable. Elle se matérialise par la bouche ; impose une posture qui concrétise sa manifestation. La posture agenouillée rappelle une posture soumise et assujettie de la prophétesse comme nous l'avons vu avec le thème

[634] Dans les sens aussi de circonlocution ou de paraphrase du mot allemand « Umschreibung ».
[635] WOLF, C., *op. cit.*, p. 390.

du prophète mime, - « la prophétie est une mimique vivante »[636] -, qui se brise en incarnant la voix. Cette voix qui fracasse le sujet, mais ne lui appartient pas. Alors que le contenu de la voix reste ineffable et sans forme. C'est une de ces réalités qui dépasse le sujet. La voix représente une notion d'altérité qui bouscule et qui oblige le sujet à une prise de conscience.

D'un autre point de vue, l'autre représenté par un personnage féminin symbolise l'objet d'un amour perdu, signifiant le manque inhérent à Cassandre de cette autre femme aimée, présent chez l'hystérique. L'identification à l'autre femme ne se résout chez l'hystérique que si elle réussit à faire siens les signifiants portés par l'autre femme, à être plutôt active face à ses propres signifiants plutôt que de jouer à être l'objet du désir de l'autre. Devenir à son tour une femme, mais surtout se retrouver soi-même dans cette démarche. La voix de Cassandre, cette voix qui se cherche, marivaude en quelque sorte avec plusieurs identités. Elle les essaie l'une après l'autre comme un vêtement dont elle conserve les morceaux qui la définissent le mieux. Myrine, par exemple, représente l'amie, cette femme complice qui la comprend et la subjugue : « À nouveau cette piqûre brulante au plus profond de mes entrailles. À nouveau cette faiblesse pour un être, totalement. »[637]. Myrine, dont au seuil de sa mort, elle emmène le sourire réconfortant. Souvenir qui écarte momentanément la terreur[638]. Cassandre désire ardemment Myrine, et se souvenir de Myrine lui est d'un réel réconfort. Sans sexualité, cette amitié n'en est pas moins intense, sensuelle et bienveillante. Myrine est le pendant féminin et idéal d'Énée, avec lequel Cassandre désire fusionner : « Myrine pénétra dans mon cœur dès l'instant où je la vis, claire et intrépide, et flamboyante de passion »[639]. L'autre se présente ici sous la forme d'une femme complice et

[636] BLANCHOT, M., *op. cit.*, p. 117.
[637] WOLF, C., *op. cit.*, p. 248.
[638] *Ibid.,* p. 249.
[639] *Ibid.,* p. 249.

compréhensive, qui lui donne envie d'entrer en relation avec elle, de devenir significative pour quelqu'un : « Je fus d'abord poussée par un besoin de plaire, c'est possible, j'avais en moi jadis quelque chose qui désirait plaire. »[640]. La littérature de l'intime détaille les relations de Cassandre aux autres personnages comme des expériences fondatrices pour le sujet. Pour Christa Wolf, l'autre n'est pas exclusivement un ennemi. Bien au contraire l'amitié subit des fluctuations émotives tout à fait saines pour l'individu. La relation se nuance d'un éventail de subtilité, qui comprend la découverte des différences entre les individus, qui nourrissent l'être. Cassandre démontre une attitude ouverte face aux autres, elle n'est pas particulièrement hostile face aux grecs, ce qu'elle désapprouve ce sont les pratiques déshumanisantes (viol, profanation) de la guerre. Pour sa part, elle trouve de nombreuses similarités entre Grecs et Troyens et apprécie les discussions qui lui permettent de se faire une idée plus juste des choses. D'ailleurs, Cassandre s'identifie à d'autres femmes pour devenir elle aussi source de satisfaction pour les autres. Cassandre désire la féminité de Polyxène, sa beauté insouciante, la force de Penthésilée, la sagesse d'Arisbé. Elle idéalise plusieurs figures féminines, mais voyant leur destin tragique, elle éprouve une culpabilité imminente qui ne lui laisse pas le loisir de s'immerger dans une complète identification. Par ailleurs, elle éprouve souvent des sentiments contradictoires et nuancés face aux femmes qu'elle idéalise. Elle admire par exemple Clytemnestre qui, elle le sait, tuera Agamemnon et elle-même, pour ne pas avoir à renoncer à elle-même : « Rien, en d'autres temps, n'aurait pu nous empêcher de nous appeler sœur ». Cette identification a pourtant une limite, elle admire Clytemnestre pour son envie de se protéger elle-même et de venger sa fille Iphigénie, mais son besoin de pouvoir qui conduit la maison de Mycènes à sa perte : « elle aussi sera frappée de cet aveuglement au pouvoir. Elle non plus ne verra pas les signes. Sa

[640] *Ibid.,* p. 257.

maison à elle aussi tombera en ruine »[641]. Pour Cassandre, Clytemnestre exemplifie la triste destinée des personnages avides de pouvoir. Elle se désolidarise donc de cette figure féminine. Elle sera plus longtemps hantée par Penthésilée, que son arrogance a transformée en ennemie : « elle avait quelque chose d'un peu trop strident pour moi. Chacune de ses apparitions, chacune de ses phrases était un défi lancé à tous »[642]. Cassandre se reconnait en Penthésilée, car elle est tout aussi extrême dans son orgueil, écrasant les autres de sa vérité : « Elles reculent d'horreur devant moi, partout la même chose »[643]. Au seuil de sa mort, bien sûr, Cassandre se sait avoir été injuste envers Penthésilée pour cette raison. Surtout que Penthésilée comme exemple de courage, de force et de fougue donne l'occasion à la narratrice d'entreprendre une réflexion éthique, choisir entre tuer ou mourir, dilemme qui revient souvent dans son récit. Car Penthésilée en amazone décide de se battre, de devenir « bouchère ». Or pour éliminer l'animalité de l'homme, elle s'approprie la méthode masculine de la guerre et tue tout comme eux, et fait exactement ce qu'elle leur reproche. La réflexion de Cassandre lui fait choisir une troisième solution qui montre la sagesse du personnage. Cassandre choisit de survivre tout comme le leur avait suggéré la jeune esclave grecque, de vivre en refusant de devenir criminelle. Elle accepte de penser autrement et de faire sienne cette autre vision de choses. Elle se constitue comme être par le truchement des autres.

Progressivement, les appropriations des identités des autres diminuent et se précisent pour n'être plus que des identifications-appropriations de certaines parties de ces êtres. À la fin de son histoire, rétrospectivement au début du récit, Cassandre ne s'identifie plus qu'à une narratrice mélancolique, perpétuellement en deuil de tous ses proches : « lorsque mon cœur, que je n'avais plus senti depuis longtemps, devint au fil des étapes plus petit, plus solide, plus dur, une pierre douloureuse dont je ne pouvais

[641] *Ibid.,* p. 297.
[642] *Ibid.,* p. 405.
[643] *Ibid.,* p. 247.

plus rien extraire : la résolution était prête, fondue, trempée, martelée en forme de lance. Je veux rester témoin, n'y eût-il plus aucun être humain pour solliciter mon témoignage »[644]. Une identité fondée sur l'obligation de témoigner qu'elle conserve, parmi les autres moi Cassandre, tout au long de la narration.

Par ailleurs, sa voix, son désir de parler avec sa propre voix se lie à son désir de comprendre et de savoir. Savoir associé à la lucidité de la voix prophétique, mais sans la violence qui détruit le sujet. Dans ce récit, Cassandre quitte un état incrédule et naïf, et commence son apprentissage par des identification-fusions avec les autres vers un moi qui lui soit propre, et qui se constitue petit à petit au fil de ses expériences et de ses réflexions. Cette tentative de s'approprier, de se construire un « je » sage et lucide, apparente ce récit à un roman de formation où le sujet passe par différentes phases successives par identifications-appropriations des traits des autres. Or, le processus semble s'interrompre à cause de la guerre, et du climat de terreur qui règne dans Troie. Ces autres constituants du sujet meurent les uns après les autres. Cassandre souffre, et sa souffrance malgré l'accumulation d'un certains nombres de traits constituants la laisse dans un état morcelé. Elle se rattache au fil de sa narration pour ne pas sombrer. Alternant entre euphorie et désœuvrement. Il s'agit en effet d'un processus terrible pour le sujet en cela que les modifications du moi se font au prix de grandes douleurs. Comme Cassandre le dit, elle pique sa mémoire pour faire l'épreuve de la douleur, pour s'approprier ce qu'il reste d'elle-même.

Or, non seulement Cassandre joue à une identification aux désirs des autres pour se trouver elle-même, mais les autres repoussent sur elle la responsabilité de dire pour eux, cette part irreprésentable de leur existence. Elle se fait le corps de l'innommable douleur, du deuil continuel des êtres qui lui sont chers – que nous avons appelé mélancolie – et, de surcroît la voix indicible de l'autre. Nous le constatons dans

[644] *Ibid.,* p. 271.

cette compatissante écoute de la souffrance des autres. Elle écoute l'inécoutable. Cette écoute de la voix de l'autre passe dans les *Lettres de Cassandre* par l'énonciation épistolaire : l'écriture est suivie d'une lecture qui à son tour amène à l'écriture encore suivie d'une lecture. Dans ce mouvement, l'écoute de l'autre est fondamentale pour que la magie de la correspondance opère. Dans un jeu de continuelle appropriation des idées de l'autre, de ses mots. Tout comme la transformation perpétuelle du je signataire en tu destinataire, les identités se déplacent d'une femme à l'autre, effaçant les distinctions de leur voix dans un jeu de miroir. « Tu me lis ! Et moi, toi. Comme un éternel miroir. Tu lis, me dis, m'écris. »[645]. La voix de l'autre apparaît comme un principe constituant qui s'installe au cœur même de la structure narrative épistolaire. Cassandre joue pour les auteures cette destinataire des lettres – celle qui écoute l'inécoutable – prenant place dans le titre de l'œuvre, mais aussi aux côtés des prénoms de l'en-tête de chaque lettre – Denise, Cassandre ! Anna, Cassandre ! –. Cassandre joue tous les rôles : mère, fille, sœur : « Suis fille et mère de Cassandre suis sœur de celle qui voyait de l'œil intérieur »[646], et même celui d'écrivaine signataire assimilée à la voix des auteurs : « je m'appelle Cassandre »[647]. Cette prolifération d'identité-Cassandre que les auteures s'approprient provoque une scission dans le sujet désormais inexistant. « Oui, Anna, multiples et nombreuses comme si le nombre allait nous donner des ailes. Tous ces prénoms de femmes s'irisent sur les facettes d'un cristal que nous nous relançons, semaine après semaine »[648]. Le moi part dans une constellation d'identités qui le fragmente définitivement. Ce morcellement identitaire inaugure, par ailleurs, la possibilité, munie de toutes ces nouvelles identités, d'une exploration de multiples formes éclatées du moi. Elles revendiquent et convoquent ces voix de femmes et

[645] ALONZO, A.-M. ; DESAUTELS, D., *op. cit.*, p. 94.
[646] *Ibid.,* p. 15.
[647] *Ibid.,* p. 14.
[648] *Ibid.,* p. 30.

d'hommes – pour dire l'indicible de l'autre – en utilisant plusieurs formes de discours qui laissent une trace identitaire de l'autre, sans identification possible. Par exemple, une citation de Paul Auster en frontispice qui dit dans *Invention de la solitude* : « "Prophétie. Comme dans vrai. Comme dans Cassandre, parlant du fond de sa caserne[649] solitaire. Comme dans une voix de femme." »[650]. Cassandre, dans ce livre, devient une allégorie informe de la parole de la catastrophe, de soi et des autres, une catastrophe personnelle (deuil, maladie) ou collective (guerre, massacre). Mais surtout une allégorie de ce moi frappé par ces catastrophes, revenant du royaume des morts, pour témoigner : « Revenant, sa voix mêlée à d'autres voix », disent-elles, citant Paul Auster lui-même parlant de Pascal Quignard. Rajoutant à cette voix de Cassandre, celles de critiques littéraires, des actrices l'ayant incarnée, de Dora, d'Hélène C. (Hélène Cixous), de Sarah Kofmann, de Louise Dupré en postface, de Peter Handke, en plus de la voix d'un fils sur le répondeur « qui croit à la beauté des êtres et des choses » et qui pour cette raison se glisse dans ces *Lettres à Cassandre*, à quoi s'ajoutent bien sûr celles de nos deux auteures. On passe rapidement de la polyphonie à la cacophonie, à l'impossibilité de dire qui parle. La voix devient l'écho de la voix des autres, dispersant les identités dans une multiplication des prénoms ; « se vouloir multiples interchangeables se nommer autres se vouloir s'atteindre »[651]. Il s'agit réellement d'une correspondance multiphonique. Les auteures sourient de ce méli-mélo de voix : « Je t'embrasse », écrit Denise Desautels, « à la manière de … l'évocation du souffle en l'absence de la voix »[652]. Les points de suspension référant à un vide évoqué par la typographie, il n'y a même plus de voix, à peine un souffle. Leur propre voix frise l'incandescence et leur est insupportable. Pour rendre tolérables ces peurs et ces douleurs, elles empruntent la voix

[649] L'édition Actes Sud, Babel, 1988, traduit par Christine Leboeuf utilise le mot cellule plutôt que caserne.
[650] ALONZO, A.-M. ; DESAUTELS, D., *op. cit.*, p. 11.
[651] *Ibid.,* p. 29.
[652] *Ibid.,* p. 98.

de Cassandre, la voix de tous ces autres. Les *Lettres* sont remplies de ce texte-autre défiguré, coupé et hachuré, marqué par une typographie excessive et déroutante : guillemets, italique qui réfèrent à des voix autres; et par des sauts à la ligne qui sectionnent la syntaxe et contribuent à briser le rythme des phrases. La lettre, dans cet état de rupture, établit une liaison entièrement fondée sur l'écoute et la réponse de l'autre. Elle permet, par ailleurs, de solutionner l'impossibilité d'être seule face à l'écriture de soi et contient dans ses aller-retour l'être en errance : « La douleur. La mort, même répétitive, se fait toujours seule. […] Tu dis : parle, ou raconte, ou vis, et j'entends : il est encore possible de vivre d'imaginer. […] La lettre, quand la voix intime revient »[653]. La complicité est un refuge pour cette intériorité foudroyante. C'est dans l'étrange rebondissement de sa parole sur les autres, que Cassandre trouve le plus de sens à la mesure fragmentée de son moi. « Car dans sa fonction symbolisante, elle [la parole] ne va à rien de moins qu'à transformer le sujet à qui elle s'adresse par le lien qu'elle établit avec celui qui l'émet, soit : d'introduire un effet de signifiant. »[654], comme le souligne Lacan. Signifiant qui dans cette correspondance se revêt de bienveillance. L'écriture porte les indicibles stigmates du morcellement du moi, parce qu'elle est sous-tendue par une bienveillance qui autorise à dire dans le refuge de l'autre, les peurs, la douleur, la folie et la mort de ce livre. La présence de l'autre désirée permet au moi de se réaliser. « Rester pour attendre sans attendre pour (sur)vivre dans le désir de l'autre pour ce désir justement »[655]. La correspondance donne un sens immédiat à l'être qui s'énonce dans une altérité par le renvoi de sa propre image qui le force à se redéfinir, à fabriquer du sens avec les signifiants de l'autre. Quête à jamais nostalgique du même comme autre, de l'autre comme même[656], mais qui trouve pourtant à se rassurer dans la

[653] *Ibid.,* p. 41.
[654] LACAN, J., « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse », *op. cit.,* p. 296.
[655] ALONZO, A.-M. ; DESAUTELS, D., *op. cit.*, p. 50.
[656] KRISTEVA, J., *Soleil noir Dépression et mélancolie*, *op. cit.,* p. 262.

présence de l'autre femme, comme le suggère Julia Kristeva : « La mélancolie féminine serait-elle assouvie par les retrouvailles avec l'autre femme »[657]. C'est ce qui l'inscrit et l'ancre dans la réalité, dans le vrai de ce qui existe d'un commun accord. La langue est le lieu d'une rencontre par où se fabrique cette identité basée sur le devoir d'écrire et de raconter Cassandre, à Cassandre.

Cela étant dit, si l'altérité structure en quelque sorte la poétique, elle n'en est pas moins déstructurante pour le moi qui s'écrit dans une tentative constante de déjouer l'aliénation à la forme et à la langue, de toute appartenance culturelle. Devenir femme, c'est rester dans l'informe de la mélancolie, dans « ce que l'on considère aujourd'hui comme les caractéristiques canoniques de l'écriture auto-représentative – la fragmentation, la discontinuité, la dualité, et, surtout l'omniprésence de la conscience auto-réflexive du texte, [qui]caractérise depuis longtemps, l'écriture autobiographique féminine »[658]. Le morcellement identitaire des Cassandre serait donc une conséquence de cette prise de conscience de l'altérité et serait donc la voie d'une acceptation d'être soi dans un mouvement perpétuel de devenir. L'acceptation de l'autre en soi, de sa propre étrangéité, d'accepter l'éthique de cette voix, qui est en quelque sorte de dire et de se dire au péril de soi, de se trouver quitte à en mourir. Anne Élaine Cliche décrit cette relation à l'autre en utilisant la métaphore de l'énonciation prophétique pour montrer l'obligation dans laquelle est le sujet d'honorer le don de la parole qui lui a été donné, ce qu'elle décrit comme un acte extrême à cause de la difficulté de se dire qui implique à la fois l'association du matériau-pensée et son interprétation : « C'est le désir de l'Autre que le prophète entend, non seulement pour s'y assujettir, mais pour s'en faire le sujet en devenant corps de la Parole. Saisissement qui n'est ni possession ni

[657] *Ibid.,* p. 261.
[658] MORGAN, J., *op. cit.,* p. 29.

envoutement mais travail d'interprétation, de symbolisation »[659]. Responsable de cette parole indicible, l'être n'a d'autres choix que de se dire, de se dévoiler. Dans ce mouvement de considération pour l'autre et pour soi, qui se sublime dans l'art de raconter, l'altérité devient littérature.

Quoiqu'il en soit, nous avons su démontrer dans ses apparitions la constante difficulté de Cassandre à se définir. Pour se dire, elle doit rester dans l'innommable, innommée. « C'est comme si, selon notre perspective actuelle, le statut d' "étrangère", dont sont dotées les femmes écrivant en marge du discours public, leur avait donné (ou imposé) une préscience particulière ; c'est-à-dire que l' "altérité" intrinsèque à leur expérience d'étrangères pénétrant dans un "genre androcentrique", les a forcées à concevoir des stratégies d'autoreprésentation différentes et, dans une certaine mesure oppositionnelles »[660]. Dès lors, nous devons considérer le statut d'étrangère de la narratrice et des auteurs dans cette poétique du moi féminin comme un facteur déterminant du morcellement du moi. Son identité se constitue à partir de ces notions d'altérité et dans un rapport de force.

Il reste cependant une part de cette familiarisation avec l'autre qui lors de la confrontation aliène le sujet au point de lui faire perdre tout sens de la réalité que nous nommerons folie. C'est que nous allons voir dans la prochaine partie.

3. Cette Folle (à)lliée

Pour Kristeva la folie appartient au domaine politique aussi bien que privé, puisque l'espace politique n'est plus – illusion du début du siècle – un champ où se déploie la liberté humaine, bien au contraire : « le domaine politique moderne est

[659] CLICHE, A.-É., *op. cit.*, p. 124.
[660] MORGAN, J., *op. cit.*, p. 29.

massivement, totalitairement social, nivelant, tuant. Aussi la folie est-elle un espace d'individuation antisociale, apolitique et, paradoxalement, libre »[661]. La « folie », en réaction au politique, désolidarise les personnages de la réalité à cause de l'insupportable accumulation d'atrocités qui imposent à la vie privée un monde de souffrances. Dans *Cassandre* de Christa Wolf, la folie du personnage découle de cet affrontement avec le monde extérieur composé de sa famille, des institutions religieuses, des citoyens de sa cité et plus tard des Grecs. Les crises de folie du personnage surviennent lorsque Cassandre découvre qu'elle a été trahie par les siens. Cette prise de conscience est violente et brise l'intégrité du sujet qui sombre dans la folie. Christa Wolf illustre bien comment l'être est détérioré par la perte de confiance dans le système qui devait soutenir le peuple. Il y a d'une part les trahisons, et de manière plus insidieuse, un sabotage minutieux perpétué par le personnage d'Eumélos, qui mène une véritable guerre intérieure méprisant le peuple au profit de ses ambitions politiques, c'est-à-dire qu'il maintient à l'intérieur du camp des Troyens un climat de terreur où chacun finit par soupçonner son voisin de trahison. Dans ce livre, ce qui mine particulièrement Cassandre, c'est la perte de confiance envers le système politique troyen représenté par le palais, le roi Priam et Eumélos. « J'entendais les autres dire : elle revient enfin à la vie. Ce qui signifiait : vers eux. Dans le piège. Dans le quotidien du palais et du temple, avec leurs usages qui me paraissaient bizarres et artificiels comme les coutumes d'une race qui m'était étrangère »[662]. Elle se sent prise au piège, entourée d'ennemis. La métaphore du piège ajoute à la conception d'un environnement contraignant et fourbe, l'idée de menace permanente obligeant le sujet à rester en éveil.

Cette même métaphore du piège est présente dans les *Lettres de Cassandre*, thème qui rappelle l'obligation pour le sujet de rester sur ses gardes, vigilant face à son

[661] KRISTEVA, J., *Soleil noir Dépression et mélancolie*, *op. cit.,* p. 242.
[662] WOLF, C., *op. cit.*, p. 328.

environnement[663]. Il faut se méfier de soi, des fausses pistes, de prendre le mensonge pour la vérité, et la fiction pour mensonge. Le risque : souffrir, devenir folle, et mourir. Pour ces femmes, la quête d'une authentique subjectivité répond à un impératif existentiel. Croire ce qui est faux, négliger l'essentiel équivaut à une sorte de mort psychique, bien plus importante que celle du corps. Dans *Cassandre* de Christa Wolf, l'aboutissement de cette guerre intérieure se déroule lorsque les troyens acceptent de faire entrer dans Troie le cheval de bois. Cassandre tente en vain de les avertir du danger, mais à nouveau elle passe pour folle[664]. La véritable incrédulité, erreur que Cassandre commet au début de sa vie, selon Christa Wolf est un disfonctionnement à l'intérieur des êtres, qui sont en réalité aveugles - incapables de voir ce qui est invisible -, et incroyants - incapable de croire en qui n'existe pas -. « C'est là que je compris ce que le dieu avait décrété : tu diras la vérité, mais qui te croira ? Personne. J'avais devant moi ce Personne qui aurait dû me croire ; qui ne le pouvait pas, car il ne croyait rien du tout. Personne qui n'était pas capable de croire. »[665], dit Cassandre, parlant d'Eumélos. L'incrédule est une âme sèche et méfiante sans réel contact avec les autres. Son mode de relation, exclusivement basé sur le pouvoir, le contrôle, et l'étroitesse d'esprit, est pragmatique. Chrita Wolf utilise l'histoire d'Ulysse répondant Personne au Cyclope aveuglé, pour se prémunir de sa vengeance. Ce qui lorsque les autres Cyclopes lui demandent : « qui t'a fait ça ? », engendre la réponse « Personne » et tourne la situation à l'absurde. Comment trouver un individu vide d'être, inidentifiable ? Avant d'entreprendre la narration de sa vie, Cassandre chez Christa Wolf commence par être une incrédule, une « Personne » anonyme, un vide à être. C'est le récit, et à proprement parler la narration qui l'investit de sens. Cassandre dans son rôle de personnage, on ne l'écoute pas, on ignore son savoir qui pourtant pourrait être utile pour

[663] ALONZO, A.-M. ; DESAUTELS, D., *op. cit.*, p. 38, 41, 56.
[664] WOLF, C., *op. cit.*, p. 432.
[665] *Ibid.,* p. 433.

sauver quelques vies. Vers la fin de sa vie, Cassandre n'a plus de crise suite à ces trahisons, car elle sait désormais que le pouvoir politique n'est plus un allié de son peuple. « L'effondrement vint vite. 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. »[666]. Ce qui lui reste, ce sont ses sentiments d'amitié pour les survivants. Mais là encore, elle devra vivre une succession de deuils. Myrine participe au combat, et est tuée dès les premiers instants : « Je la vis tomber et mourir d'un même coup. Parce que je riais, on m'épargna comme on épargne la folie »[667]. On épargne les fous de la mort, dans ce sens, où ils sont considérés inoffensifs et à ce titre déjà morts ou atteints d'une forme de mort. La folie est considérée comme un état intermédiaire entre la mélancolie – sorte de mort psychique dans laquelle le sujet conserve une vue sur le monde extérieur – et la mort – anéantissement complet du corps et de l'âme ; entre ces deux états, la folie prend à la mélancolie cette mort psychique, et rompt le lien avec la réalité du monde extérieur, le corps lui est encore vivant. Cet état protège le sujet d'une émotion trop violente. Le corps délire, mais survit. Cet épisode est raconté par Cassandre au début de son récit, dès les toutes premières pages, nous laissant anticiper la mort de Myrine. Le rire mélancolique de Cassandre est une réaction complètement inappropriée et décalée de la réalité. Son rire illustre bien la coupure d'avec le monde extérieur. Se manifestant sous forme de délire et de crise, la folie de Cassandre lui permet de se retirer complètement de la vie, sans pour autant mourir. Elle se réfugie hors d'elle-même.

Dans les *Lettres à Cassandre*, la folie s'associe a un refuge où l'on se rend pour se soulager des fardeaux de la douleur, de la constante lucidité/méfiance : « Rejoindre Cassandre dans ces lieux flous ou fous ces lieux inconnus si bien connus je cherche à

[666] *Ibid.,* p. 431.
[667] *Ibid.,* p. 250.

tâtons ce qui pourrait soulager mettre le baume et s'inscrire dans toute l'interdiction de la passion. »[668] . La poète ne dissimule pas son ambivalence. La phrase sans ponctuation se lit dans un souffle et se lie sur un oxymore entre inconnu et connu. La conjonction de coordination « ou » accentue le sentiment d'inquiétante familiarité et souligne l'absence de forme. Dans ce livre, Cassandre s'apparente à un lieu. Nous avons déjà mentionné qu'elle était aussi le livre, ce qui contient toutes les identités que prennent les deux auteures. Mais en elle-même, Cassandre est vide, d'où cette folie qui la submerge continuellement, un sens effrayant.

La folie et le savoir sont liés par la même force débordante et se rejoignent dans leurs manifestations extrêmes. Cassandre possède un savoir indicible, « un trop grand héritage »[669], irreprésentable, et trop lourd à porter. Le trop de ce savoir est le même que ce trop de douleur que l'être ne peut supporter. La folie représente ce « trop », un état limite supplémentaire qui fracasse l'être. Dans leurs représentations, la quête de la vérité entreprise par les Cassandre de Christa Wolf, mais aussi d'Anne-Marie Alonzo et de Denise Desautels, conduit le sujet à un morcellement de soi. Comme nous l'avons déjà démontré ; Cassandre joue un vide investi par les auteures qui se délimite par son cadre. Un même cadre qui se retrouve aussi en situation d'analyse, décrit par André Green : « Le cadre constitue un fond silencieux, muet, une constante qui permet aux variables du processus un certain jeu », cadre qui parfois se manifeste dans une situation qui se passe comme si les personnes avaient perdu leur réalité pour laisser place à un champ objectal mal défini[670].

> « La vivacité de certaines représentations peut prendre forme, émergeant d'un flou, aux limites de la figurabilité. […] le patient n'arrive, lui, qu'à une forme de structuration minimale, insuffisamment liée pour faire sens, mais juste assez pour que toutes les formes de pensée de l'analyste […] se

[668] ALONZO, A.-M. ; DESAUTELS, D., *op. cit.*, p. 85.
[669] *Ibid.,* p. 13.
[670] GREEN, André, *La folie privée, Psychanalyse des cas-limites*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1990, p. 98.

> mobilisent et effectuent le travail de symbolisation – toujours entrepris et jamais concluant –, fût-ce provisoirement »[671]

La folie des Cassandre joue dans ce même registre, Cassandre étant ce patient-cadre mobilisée par les formes provisoires du travail poétique des auteures. Sa folie, symbolisée provisoirement par des représentations, montre l'état limite et fragmenté du sujet qui lui permet pourtant d'entreprendre sa quête-analyse. Car André Green le disait précédemment en reprenant les propos de Freud : « La vérité ne peut s'atteindre que par la déformation »[672]. La folie représente dans la littérature l'expression de l'individu submergé par une réalité foudroyante qui le propulse hors de lui. Cet état de déformation résulte de l'accumulation de douleur. Chez Christa Wolf, le sujet souffre de l'état de guerre contre les Grecs et au sein de sa communauté, mais aussi de l'accumulation des souffrances, des trahisons et des deuils. Chez Anne-Marie Alonzo, la douleur résulte plutôt d'un accident qui a laissé de nombreuses séquelles physiques et psychologiques. Alors que la douleur-folie de Denise Desautels se situe plutôt dans une agitation excessive liée à l'écriture, au désir de savoir, et à sa condition de femme. Son intensité est bien moins forte que celle d'Anne-Marie Alonzo, Denise Desautels contient en quelque sorte la folie de sa correspondante, elle la structure, lui donne des ailes, et lui offre une lecture-cadre protectrice.

La folie a aussi une théâtralité qui lui est propre : cri, rire et divagation. Pour toutes ces postures du délire, la folie s'apparente à l'hystérie. Le rire de Cassandre à la mort de Myrine, mais aussi ses délires et des paroles sans rapport immédiat avec la réalité. Ce que Gusdorf dans son livre sur la parole décrit ainsi : « Il en va des paroles comme de la voix : leur écoulement trop prompt ou trop abondant dénote la folie de ceux

[671] *Ibid.,* p. 100.
[672] *Ibid.,* p. 69.

qui ont un torrent de paroles mais une goutte de raison »[673], paroles/folles dont le cri est l'extension la plus personnelle et la plus violente. Car le cri est une composante organique de l'être, unique à l'homme et spontané. Expression d'un bris intérieur, il est suivi de pleurs, de lamentations, d'effroi ou de mutisme qui dévoilent la violence de la déchirure intérieure. Rupture sonore, émergeant du silence et des bruits ambiants, par son aspect inattendu et profondément individuel. Le cri montre l'authenticité intérieure de l'être. Le cri est ce qui parle de l'être, quand l'être étouffé de la voix surgit de l'intérieur et se projette à l'extérieur.

La volonté de crier, de maintenir le cri si longtemps laisse le sujet de ce cri dans un état de morcellement. Celui qui assume le cri, le signe, se déchire dans sa performance. Le cri est avertissement, manifestation profonde de l'être, de sa douleur, de son indignation, et de sa révolte. Le cri associé à la folie révèle le vide que Foucault nomme : « le secret néant de la déraison »[674]. En réalité, dans la folie de Cassandre se joue quelque chose qui représente le vide du moment suivant le saisissement prophétique que les auteures contemporaines ont récupéré de la Cassandre Antique. Par son saisissement quasi mystique, Cassandre dévoile ce vide laissé par le passage de la divinité en elle. Didier Anzieu dans son article « *Du code et du corps mystiques et de leurs paradoxes »* se réfère à un vide intérieur pour qualifier l'état émotionnel laissé par le passage de cette jouissance-souffrance de la communion avec un savoir absolu : « L'inquiétude, l'ennui pascalien, le silence de la page vide, la sécheresse de l'âme que les mystiques décrivent, ne serait-ce point le tableau de ce désert intérieur au Soi quand l'environnement nécessaire à la survie psychique est muet, indifférent, sans réponse ajustée ? »[675]. Les auteurs s'accordent pour décrire ce vide dans le sujet laissé

[673] COURTINE, J.-J., HAROCHE, C., *op. cit.*, p. 215.
[674] FOUCAULT, M., *Histoire de la folie à l'âge classique*, *op. cit.,* p. 657.
[675] ANZIEU, Didier, « Du code et du corps mystiques et de leurs paradoxes ». *Résurgences et dérivés de la mystique, Nouvelle revue de psychanalyse*, Gallimard, numéro 2, automne 1980, p. 168-169.

par l'absence de réponse adéquate de l'environnement et de l'associer à la folie du sujet reclus. Pour Roland Gori, cette capacité à « mimer les figures du vide » est liée à « son mode de pensée qui est d'identification »[676]. En s'identifiant à ce qu'elle voudrait avoir, l'hystérique cherche du point de vue de l'Autre la solution à l'énigme de son être[677]. Un être qui pour Serge André est surtout déficient du point de vue de sa féminité : « L'hystérique, en effet, se consacre à dénoncer le défaut d'une identité féminine, l'absence dans l'Autre d'un signifiant du sexe féminin et la faille qui en résulte au niveau de l'identification spéculaire »[678]. Or, à ce manque, Cassandre ne peut pas trouver d'explication. Son soi démesurément sensible est submergé par son environnement. La « folie » manifeste sa fureur d'être investie, sa révolte à son manque de mots pour se dire, et comble le trou laissé par le passage des autres et par son manque de savoir sur son être. La folie intervient lorsque le sujet dépassé par sa propre absence de lui-même (sujet projeté hors de lui) n'arrive plus à se dire et se joue donc par les gestes de la folie : délire, logorrhée, agitation extrême, crise, convulsion. L'être comble son absence de forme en mimant la folie. La porosité de son être ne la protège pas des intrusions extérieures. Les groupes d'individus exercent des pressions plus ou moins fortes sur le sujet, de la bienveillance à l'aliénation sans que le sujet puisse se réfugier derrière ses convictions. Elle est en perpétuelle modification de son image de soi sous l'effet de la réflexion de son image par les autres. Sa folie, dans ce sens, s'inscrit comme une conséquence de la distorsion de l'image de soi confuse qui résulte de ce processus. Cassandre pense être lucide alors que tous la prennent pour une folle. Elle croit avoir un rôle au conseil, pour se rendre compte qu'elle est manipulée. Elle se laisse en quelque sorte utiliser par les autres, jusqu'à ce qu'Arisbé lui fasse comprendre qu'elle est elle-même responsable de s'être laissée investir par les autres : « N'est-ce pas toi-même qui

[676] GORI, R., *op. cit.,* p. 165.
[677] *Ibid.,* GORI, R., p. 165-166, 170.
[678] ANDRÉ, Serge, *Que veut une femme?,* Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1995, p. 62-63.

les as laissés devenir forts ? »[679]. Jusqu'à ce moment-là, la folie prend la place de son incapacité à réagir et accuse les autres de sa propre incrédulité. Cassandre semble demander : pourquoi suis-je un cadre vide ? La folie de Cassandre joue la même demande que la folie hystérique ; elle rejoue dans sa folie, la même demande que sous-tend sa parole hystérique, c'est-à-dire pour Wajeman, un lien de parole qui se présente sous la forme d'énigmes adressées à l'autre et dont elle est, elle-même le sujet[680]. Elle s'inscrit dans une relation à la parole qui questionne l'autre, en sachant que l'autre ne peut pas répondre, car personne ne le peut. En effet, Cassandre est jouée là où quelque chose de la béance doit se dire.

> « Dans la folie, quelle qu'en soit la nature, il nous faut reconnaître d'une part, la liberté négative d'une parole qui a renoncé à se faire reconnaître, soit ce que nous appelons obstacle au transfert, et d'autre part, la formation singulière d'un délire qui, - fabulatoire, fantastique ou cosmologique –, interprétatif, revendicateur ou idéaliste –, objective le sujet dans un langage sans dialectique. L'absence de parole s'y manifeste par les stéréotypies d'un discours où le sujet, peut-on dire, est parlé plutôt qu'il ne parle : nous y reconnaissons les symboles de l'inconscient sous des formes embaumées où se présentent les mythes en nos recueils, trouvent leur place dans une histoire naturelle de ces symboles. »[681].

Tel que Lacan le décrit, en jouant la folie, Cassandre renonce à elle-même. Son acte d'énonciation, de dire, performe par absence de raison, un manque d'être. Que cette béance soit en elle, ou qu'elle apparaisse comme une absence de réponse, ou inadéquation de la réponse à sa demande de définition. Par sa folie, elle joue l'impossibilité de mettre des mots – ce à quoi le corps supplée par la théâtralité de sa fureur prophétique – son corps, sa voix, son cri – jouent l'absence de signifiants. Elle joue l'indicible de l'énonciation. Car sa folie ne demande pas à être comprise, mais seulement à se manifester, à se montrer dans toute son inquiétante monstruosité. Sa

[679] WOLF, C., *op. cit.*, p. 327.
[680] WAJEMAN, G., *op. cit.*, p. 19.
[681] LACAN, J., « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse », *op. cit.,* p. 279-280.

fureur et sa démesure nous instruisent de son intention de dévoiler là quelque chose qui dépasse les mots, d'horrible, qui ne se parle pas, mais qui se gestualise.

Dans la théorie et la fiction, la convocation de Cassandre fait toujours intervenir un signifiant errant insaisissable, indicible, irreprésentable, innommable. Cassandre, dans la langue (dont elle fait déjà partie comme locution) et comme personnage, apparaît là où le langage et la parole viennent à manquer (indicible). Comme élément connu (comme nous le remarquions dans notre introduction) elle permet de déplacer le sens de l'énonciation, qui est faite en son nom, vers une autre question. En effet, ce qui caractérise la voyance n'est pas tant les moments de lucidité que le moment où elle ne voit pas, c'est-à-dire là où son savoir vient à manquer et que comme Dora/Freud, elle est obligée d'admettre qu'elle ne sait pas. C'est d'ailleurs une fonction du langage développée par Jacques Lacan et qui donne tout son sens à sa parole prophétique, revisitée comme étant ce qui questionne et fait apparaître une réalité autre :

> « Ce que cette structure de la chaîne signifiante découvre c'est la possibilité que j'ai, justement dans la mesure où sa langue m'est commune avec d'autres sujets, c'est-à-dire où cette langue existe, de m'en servir pour signifier tout autre chose que ce qu'elle dit. Fonction plus digne d'être soulignée dans la parole que celle de déguiser la pensée (le plus souvent indéfinissable) du sujet : à savoir celle d'indiquer la place de ce sujet dans la recherche du vrai »[682]

Cassandre n'est pas demande de non-réponse – ce qui serait un énoncé contradictoire –, elle est énigme, une question paradoxale, qui montre l'impossible réponse et donc la recherche de sens qui en résulte. Les auteures la sollicitent pour poser des problématiques « tendres pièges »[683] qui n'appellent pas de réponses. Pourquoi l'homme détruit et s'autodétruit ? Quelle est la part de fiction/vérité dans l'écriture ? Des questions, et elles sont multiples, autant que les voix de Cassandre, qui disent plus du sujet qui les pose que celui qu'y tente de répondre. Sa parole est une demande

[682] LACAN, Jacques, « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud », *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Sciences humaines », 1970, p. 262.
[683] ALONZO, A.-M. ; DESAUTELS, D., *op. cit.*, p. 56.

d'existence, car elle en appelle aux autres pour lui donner une forme, prendre forme, se réincarner. Cassandre est l'énigme dans sa version la plus extrême. En d'autres mots, pour reprendre les termes de Wajeman et de Lacan, Cassandre pose l'énigme en parlant. Elle est là pour faire découvrir quelque chose, un savoir : elle joue ce qui manque, d'elle-même et à l'autre, confusément. Cette confusion est due au perpétuel renversement entre la cause de sa souffrance dans le signifiant et le symptôme dans sa parole, tout comme dans la conversion hystérique décrit par Serge André[684], Cassandre transforme en signifiants dans sa parole ce vide qu'elle souffre. Les auteures donnent à Cassandre une fonction somatique/symbolique ; elle prend la forme désirée par les auteures pour représenter, et de ce fait perd sa fonction « organique » d'être, pour jouer le manque à être. La parole demeure porteuse d'une vérité, comme le souligne Lacan : « Même s'il ne communique rien, le discours représente l'existence de la communication ; même s'il nie l'évidence, il affirme que la parole constitue la vérité ; même s'il est destiné à tromper, il spécule sur la foi dans le témoignage »[685]. Lorsque Freud écrit à propos de Dora : « je finis par conclure que le récit de Dora devait absolument correspondre à la vérité »[686], il s'oblige à affronter son manque de savoir et son incrédulité. C'est la fonction heuristique de la parole de l'hystérique reprise par Roland Gori, comme un art de découvrir[687]. Même si rien n'est dit, il reste le fait de dire, il demeure l'énonciation même. Ce qui est joué ou représenté par l'autre pour moi le spectateur/lecteur/analyste/confident ; en faisant apparaître un indicible, en montrant les trous, les limites du savoir et de la représentation, en demeurant elle-même irreprésentable, un cadre déformé.

[684] ANDRÉ, S., *op. cit.*, p. 101.
[685] LACAN, J., « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse », *op. cit.,* p. 251-252.
[686] FREUD, Sigmund, « Fragment d'une analyse d'hystérie (Dora) », *op. cit.,* p. 32.
[687] GORI, R., *op. cit.,* p. 157.

La parole de Cassandre contient une vérité si dérangeante qu'elle a été écartée par ses contemporains, sa folie la rend étrangère, mais c'est sans aucun doute ce même caractère « dérangeant » de sa parole qui l'a rendue si séduisante aux oreilles de nos auteures. Cassandre intervient lorsque la lourdeur du propos exige que l'on puisse discréditer le personnage ou le réhabiliter à tout moment. Cassandre porte cette ambiguïté. Pour cette raison, sa présence, même discrète, devient essentielle afin de permettre à une certaine forme de tragique de se révéler. Il y a en Cassandre quelque chose de l'irreprésentable qui est invoqué en même temps que cette demande de béance. Alors que, par ailleurs, sa parole s'authentifie comme véridique et tout à fait lucide. L'opposition entre la conscience et sa folie en fait un personnage fascinant et hors du commun.

La mort est sans aucun doute en littérature un de ces moments syntaxiquement indicible, et impossible à représenter. Pour cette raison, Cassandre est souvent elle-même, dans sa fonction de représenter l'irreprésentable, montrée face à la mort ou annonçant la mort. La mort, cette expérience inconnue, fait partie des thèmes récurrents dans les écritures de Cassandre. Dans la prochaine section, nous allons détailler ce rapport à la mort et découvrir ce qu'il implique pour le sujet qui le porte.

4. L'art de mourir

Dans sa fonction de mimer les figures du vide, Cassandre côtoie souvent la mort qui dans l'imaginaire représente un état de vide organique. Cet imaginaire se prolonge dans les textes de nos auteures de plusieurs manières. D'abord il y a la mort comme prolongement de la folie, c'est-à-dire dans la gradation émotionnelle l'être qui meurt d'avoir tant souffert. Cette mort par excès de souffrance plane comme un aboutissement lointain qui ne concerne nos Cassandre que par projection-anticipation. Elle n'est pas

spécifique à Cassandre puisqu'elle est présente dans toutes les thanatographies – soit les écritures de soi vers la mort[688]. Par ailleurs, le discours hystérique évoque souvent la mort, par la crainte anticipée d'une mort souvent prévisible et par laquelle se manifeste l'angoisse de la peur de ce vide qui l'habite. Suivant la pensée de Serge André, la mort représente un « ce qui n'est pas dit », une part d'elle hors signifiant : « On ne s'étonnera guère de retrouver ce thème de la mort comme l'un des repères majeurs du discours de l'hystérique, sous l'aspect de l'angoisse d'être morte ou sous celui de sentir son propre corps comme corps mort. Du corps féminin, quelque chose est laissé à la mort, au mutisme »[689]. Nous touchons, par cet aspect de la mort, au domaine de l'indicible, de tout ce qui dans la vie ne se dit pas et constitue le contenu de la parole de Cassandre.

Nous allons plutôt nous concentrer sur les représentations de Cassandre comme être vers la mort : « La voir morte »[690] pour Anne-Marie Alonzo, alors que celle de Christa Wolf se précipite par la narration vers la mort : « Avec ce récit je descends dans la mort »[691]. Dans les deux textes, et autour de Cassandre, la mort est omniprésente par le contexte de guerre dans lequel elle évolue et mais surtout comme anticipation de la mort. Le don de voyance, et peut-être plus encore la lucidité du personnage, lui laisse présager lors de son entrée dans Mycènes l'imminence de sa mort. Ce à quoi elle refuse de se soustraire. Elle entreprend donc pendant le chemin vers le palais de Clytemnestre un long face à face avec la mort. Ce face à face est repris par les auteures pour illustrer la constante menace destructive mais surtout autodestructive qui plane depuis le XXème siècle.

---

[688] DÉCARIE, Isabelle, *Thanatographies. Écriture de soi et anticipation de la mort chez Hervé Guibert, Marguerite Duras, Marcel Proust*, Université de Montréal, 2000.
[689] ANDRÉ, S., *op. cit.*, p. 62-63.
[690] ALONZO, A.-M. ; DESAUTELS, D., *op. cit.*, p. 14.
[691] WOLF, C., *op. cit.*, p. 243.

Autour de Cassandre se répand une aura de mort, un parfum de désastre, que ses prédictions annoncent et que le personnage porte en elle comme un fardeau. Sa parole ramène sans cesse l'avenir vers le présent, vers une anticipation de la mort qui doit se vivre maintenant, détruisant les illusions, les siennes et celles de tous, ouvrant une brèche, offrant une dissection du présent, un temps pour penser la mort, à ces « êtres vers la mort » que nous sommes. Or, son corps, son être tout entier est victime comme tout son peuple de ce carnage. La tragédie eschyléenne et le récit homérique racontent sa mort et la transforment en épopée justement parce que son histoire tragique donne une leçon exemplaire sur l'art de mourir. Déclinaisons du thème de la mort sur lesquelles les auteurs ont créé les variations modernes de Cassandre, de toutes les Cassandres : annonce de la mort des Troyens, d'Agamemnon, annonce d'attentats terroristes, témoin de la mort des siens, et enfin, sa propre mort tragique. Ce n'est pas tant le récit de sa mort qui a fasciné, puisqu'il est quasiment absent de notre corpus, mais l'inévitable chemin vers cette mort. Le récit moderne offre une vision intimiste de ce chemin vers la mort.

Chez Christa Wolf, le récit la précipite vers cette mort, en scande les étapes par des retours au présent de la narration qui la rapprochent de plus en plus de son échéance. Le temps de la narration, le temps qu'il lui reste à vivre n'est pas long, un jour à peine quelques heures peut-être, alors qu'elle demande à son geôlier quelques instants de vie pour se raconter, avant d'entrer au palais. Face à la mort, Cassandre est impuissante, elle constate plus particulièrement que son destin était déterminé : « C'est ici que je finis, défaillante, et rien, rien de ce que j'aurais pu faire ou ne pas faire, pu vouloir ou penser, ne m'aurait conduite vers un autre destin. »[692]. Changer ses actes modifie l'état dans lequel le personnage se présente face à la mort, mais n'en retarde pas le moment. Dans la conception Wolfienne, la mort n'appartient pas au libre-arbitre

[692] *Ibid.,* p. 243.

de l'homme, elle advient sans que l'on ait le droit d'intervenir pour la devancer. Pourtant en tant que témoin qui reste en vie jusqu'à la fin de la guerre, Cassandre voit défiler devant ses yeux une succession de morts plus violentes et déchirantes les unes des autres. Priam meurt d'un coup de lance, sa nourrice se suicide, Hector est déchiqueté par Achille, Myrine tuée sous ses yeux, Penthésilée tuée puis violée. Ce désastre humain pousse les amazones à se révolter. Elles diront à Cassandre dans un plaidoyer pour la violence, qu'il est impossible de vivre ainsi, qu'il vaut mieux mourir en combattant[693]. La mort est proposée comme une solution à Cassandre dans cette discussion. Ce qui déplaît à Cassandre qui est fondamentalement pacifiste. Elle ne se voit pas choisir cette mort qui la fait déjà tant souffrir comme solution. Pour le personnage, la mort n'est pas une solution. Elle oblige simplement, lorsqu'on réalise sa présence, à plus d'acuité, car elle aiguise la sensibilité. « Jamais je ne fus plus vivante qu'à l'heure de ma mort, maintenant. Ce que j'appelle vivante ? Qu'est-ce que j'appelle vivante ? Ne pas redouter le plus difficile, changer l'image qu'on a de soi-même »[694]. La vie, la vraie vie, découverte par l'anticipation de sa mort, prend sa source dans les réflexions, dans la possibilité de se changer soi-même, de penser autrement, de se différer dans un ailleurs : autre temps, autre modalité d'existence. Pour Wolf, la vie a le prix de cette transformation par l'écriture qui passe par une découverte et une acceptation de soi. Refuser la mort, vivre, c'est accepter de se raconter, de jouer le jeu avec les mots et les images. Accepter une certaine forme d'impuissance et se mettre à s'écrire. Se faire narrateur de l'inénarrable. Mais auparavant, le personnage subit la terrible épreuve de la mort, la peur la brise. Pour se recomposer, elle devra utiliser les restes d'elle-même et reformer son moi. Il est à noter cependant que Cassandre choisit la mort plutôt que de partir avec Énée, pour ne pas le voir devenir comme Clytemnestre,

[693] *Ibid.,* p. 406.
[694] *Ibid.,* p. 269.

victime du pouvoir, corrompu. La mort qui n'est pas une solution à la guerre, devient malgré elle une voie de sortie, un moment où elle décide de ne plus voir certaines images, préférant en garder d'autres plus conformes à ses rêves. Donc, on ne meurt pas pour éviter de souffrir, mais on peut mourir pour ses rêves d'écritures et d'images. Cette fois, l'écrivaine parle à travers Cassandre de sa poétique, plus sans doute que la réelle élaboration d'un principe de vie à tout prix.

Chez nos correspondantes québécoises, la mort est aussi omniprésente. La présence de Cassandre la suggère et les auteures reprennent vers elles cette idée de mort associée à la douleur, au suicide, au repos éternel, mais aussi dans le sens d'une vie qui serait mal remplie. « Tous les matins en ouvrant l'œil je sais la mort présente active voire nécessaire et je dis doucement : oui, comme on dit : je meurs sans frémir. »[695]. La mort oblige à réactiver la même promesse au quotidien, promesse de lucidité et de travail sur soi, qui passe par l'écriture. « Je dis encore : mourir sans frémir. / Le répète Denise comme j'y crois. […] / Cassandre savait mourir. / Savait-elle vivre sans fléchir. »[696]. Or, elles remarquent vite par ailleurs que la mort est un idéal et un absolu difficilement conciliables avec la quotidienneté. Le répète, dit-elle, comme j'y crois, manifestant la répétition de cette croyance en la mort, en l'obligation de se réaliser, de savoir/apprendre à faire face à la mort, mais peut-on tenir cette position intenable au bord du gouffre qui ouvre à la vie, tous les jours, à tous les instants. Ce « fléchir » plus proche de la vie, de la peur bien réelle, s'avère être plus honnête, que cette description idéale et littéraire du « mourir sans frémir, sans peur », attribuée à Cassandre. Les auteures découvrent la limite de la fiction. Ces possibilités qu'elles offrent de visiter la mort avec Cassandre, de la faire mourir sans frémir, mais

[695] ALONZO, A.-M. ; DESAUTELS, D., *op. cit.*, p. 23.
[696] *Ibid.,* p. 28.

doucement, malgré la promesse, la quête et l'envie d'être Cassandre, la vie simple et de détails leur montre une mort plus réelle, celle de leurs proches, la peur de mourir, dont la banalité et la simplicité même effraient. Le vrai est-il nécessairement inaccessible. La mort, pensent-elles, ne nous ramène donc pas à l'essentiel ? Les deux femmes posent la question à Cassandre, la questionnent sur son courage qui lui manque parfois. Prenant pleinement conscience que leur force est ailleurs : « Penser alors cette correspondance se dire » dans l'acte de « (S')écrire »[697]. Car l'acte d'écrire autorise la fuite, la lâcheté, le courage ; une forme d'être libératrice des carcans. La peur de mourir, ce manque de courage parfois, la correspondance, ce discours de l'intime confié à une oreille amie peut l'englober. Sur le ton de l'aveu, les poétesses nous livrent avec courage leur lâcheté. Il reste de la pudeur à parler de la mort, de la pudeur à parler de ce qui rend fou.

Cassandre parle de mort pour détourner le regard des autres de son vide, de sa peur incommensurable de la vie. Or, la parole de Cassandre convoque continuellement cette peur en prédisant sa mort et celle des autres. Elle retourne donc sur le lieu de sa souffrance, cette peur, par le moyen détourné de ses prédictions. Pour Julia Kristeva, la représentation de la mort implique une charge supplémentaire pour le sujet déjà accablé émotivement par la mort et la douleur qui le déchirent. Pourtant cette mort doit se projeter à l'extérieur du sujet, par la parole, par l'écriture pour montrer cet innommable trou en soi : « Ainsi donc, si la pulsion de mort ne se représente pas dans l'inconscient, faut-il inventer un autre niveau de l'appareil psychique où – en même temps que la jouissance – elle enregistre l'être de son non-être ? C'est bien une production du moi clivé, construction de fantasme et de fiction – le registre de l'imaginaire en somme, registre de l'écriture – qui témoigne de ce hiatus, blanc ou intervalle qu'est la mort pour

[697] *Ibid.,* p. 29.

l'inconscient. »[698]. Le registre de l'imaginaire, l'entrée dans la fiction et la narration permettent aux Cassandre d'accéder rétrospectivement aux morceaux de son moi afin de se reconstruire. Or, avant de parvenir à cette reconstruction, le sujet est pris dans un mouvement de fragmentation. Car si la Cassandre de Christa Wolf, dit : « Maintenant je peux mettre à l'épreuve ce à quoi je me suis entraînée toute ma vie : vaincre mes sentiments par le moyen de la pensée. L'amour autrefois, à présent la peur »[699], elle ne le fait pas sans savoir que cette « peur de la mort »[700] l'accompagnera toujours pendant ses prises de conscience et jusqu'à la fin de sa vie. Néanmoins, elle doit se distancier d'elle-même prendre le dessus sur cette peur paralysante qui émerge organiquement de son corps, et se positionner avec sa raison et lucide face à ce qu'il reste de soi. « Le corps va-t-il dicter sa loi à ma pensée ? La peur de la mort va-t-elle, en violente poussée, facilement reconquérir toutes les positions que j'ai arrachées à mon ignorance, à mon confort, à mon orgueil, à ma lâcheté, à ma paresse, à ma pudeur ? Parviendra-t-elle aussi à effacer tout simplement la résolution dont j'ai cherché et trouvé la formule sur le chemin qui m'a conduite ici ? Je veux demeurer consciente, jusqu'au dernier moment. »[701]. La peur détourne Cassandre de sa vie pleine et lucide, et de sa mort.

Cette même peur paralysante se retrouve dans les *Lettres à Cassandre*. « La mort veille Cassandre et j'ai si terriblement si réellement peur. […] / Savoir alors le seul éternel refuge »[702]. La peur entrave le bien-être, malgré quoi l'auteure poursuit sa quête de savoir. Cette peur doit être neutralisée, car elle empêche de vivre ce qui doit être vécu et de se présenter face à la mort avec le sentiment d'une vie bien vécue. « Et la peur qui paralyse et moi paralysée avant la peur »[703], pourtant Anne-Marie Alonzo

[698] KRISTEVA, J., *Soleil noir Dépression et mélancolie*, *op. cit.,* p. 37.
[699] WOLF, C., *op. cit.*, p. 250.
[700] *Ibid.,* p. 269.
[701] *Ibid.,* p. 270.
[702] ALONZO, A.-M. ; DESAUTELS, D., *op. cit.*, p. 74.
[703] *Ibid.,* p. 24.

persévère dans sa volonté de vaincre la peur : « Je dis encore : mourir sans frémir »[704]. Le discours d'Anne-Marie se questionnant sur la mort est délié et saccadé. La syntaxe, lorsqu'il est question de la mort, rompt la fluidité du rythme de la vie et ponctue la cassure. L'auteure renforce l'effet du discours direct par l'emploi d'un verbe de parole. Elle donne sa parole, renchérit et affirme « encore ». Véritable acte de foi, fidélité ultime à cette quête, qu'elle s'est fixée même si la peur de la mort ébranle la détermination et menace le sujet. Menace de fragmenter la cohérente image de soi, élaborée patiemment par le personnage. Denise Desautels voit les mots s'agiter dans le livre plutôt que s'aligner dans leur écriture, car le dévoilement de soi ne se déroule pas sans des mouvements d'angoisse, d'hésitation et de réaffirmation : « Les mots s'activent souvent à notre insu, on ne les frôle pas impunément. / Pour le moment, cela s'appelle *doute*. Ou *peur* tout simplement. Pouvons-nous le reconnaître sans céder au désir de fuir ? »[705]. Forcément ces mots sur soi effraient, en disant parfois plus qu'elles ne l'auraient voulu, suggérant plus qu'elles n'en savaient sur elles-mêmes, et l'une sur l'autre.

Dans la correspondance, la mort traverse les mots pour dire la quête, parce qu'elle est omniprésente. La mort est permanente et avive le regard comme la folie. Elle se dévoile comme une véritable problématique associée à la quête. « L'écriture règle-t-elle le problème de la mort ? »[706]. À quoi Denise Desautels répond que dans l'écriture, tout comme dans la mort, on est toujours seul avec ces mots interdits de mort, de fin et d'absence : « Certaines blessures sont dynamiques. Avec elles, la sensation forte d'être vivante, de ne pas avoir renoncé. Une manière intime d'être au monde qui nous protège contre la mort, la seule, jusqu'à ce qu'elle advienne »[707]. Pour Denise Desautels,

[704] *Ibid.,* p. 28.
[705] *Ibid.,* p. 52.
[706] *Ibid.,* p. 26.
[707] *Ibid.,* p. 40.

l'écriture permet de regarder la mort en face, parce qu'elle correspond à une vie pleinement vécue. Une conviction qu'Anne-Marie Alonzo partage : « Si mourir était vivre. Réponds-moi ! »[708], comme si face à la mort, il y avait là la vérité, le sens qu'elles cherchent. Car, pour Anne-Marie Alonzo la mort a aussi le sens d'une délivrance : « Vouloir sa propre mort dans l'abstraction. / Se souhaiter morte. / Et gémir de la mort précoce et non voulue de qui tenait à vivre »[709]. Elle ne renie pas l'existence d'une mort qui est synonyme de vie : « Toujours si (im)patiente de vivre mourir et vivre. »[710]. Qu'elle soit face à un désir de délivrance ou à son désir de vivre pleinement, Anne-Marie Alonzo réalise la double urgence et la lenteur paradoxale de sa quête. Le temps s'abolit lorsqu'il est question de cette « mort-*vivance* ». Un temps long, patient, nécessaire pour comprendre la réalité de la mort, et une urgence néanmoins motivée par cette peur de passer à côté de soi, de passer à côté de sa vie, de ne plus exister. La mort est un miroir révélateur de l'âme. Vers la mort l'être ne peut plus mentir. Cette constance préoccupation amène à craindre la vie vide, tout autant que l'immédiateté de la mort. Et la peur de la vie, de cette vie qui voit la mort en face : « Avoir toujours eu peur de cette *vivance* »[711]. La peur de ce qui est en état de vie en ce sens signifie la peur de ce qui dure comme une souffrance qui ne veut pas partir contrairement au bonheur qui semble s'oublier si vite.

Chez Christa Wolf, Cassandre, avide de découverte, ne craint pas la vie, bien au contraire elle aime la vie dans tous ses petits détails. Pourtant, elle éprouve la même préoccupation et admiration pour la vérité, une quête qui s'avoue bien proche de la mise à mort puisqu'elle lui attire plusieurs formes de réclusion : incrédulité et mise au tombeau. Dans cette solitude qui précède la mort, Cassandre trouve un répit à sa

[708] *Ibid.,* p. 24.
[709] *Ibid.,* p. 80.
[710] *Ibid.,* p. 44.
[711] *Ibid.,* p. 43.

quête : « À présent le vrai silence s'est brusquement installé. J'éprouve une infinie gratitude pour le silence d'avant la mort. Pour cet instant qui me comble totalement et me dispense de réfléchir. […] mais mon œil qui connaît tous les ciels ne s'y trompe pas : c'est ainsi que le soir commence. »[712]. Être si proche de la vérité de la mort apporte la sérénité au sujet. L'anticipation du repos se substitue à la douleur de la vie. Parce que la mort est inévitable, elle semble une promesse sincère : « Le futur a pour moi cette seule phrase : je serai mise à mort avant la fin du jour »[713]. Cette même certitude renforce l'envie de la Cassandre de Christa Wolf de vivre encore un peu, pour voir et témoigner. Elle refuse de se suicider et de laisser Marpessa tuer ses enfants. Tant qu'il reste de la vie, il y a quelque chose à raconter, à faire. Selon elle donner la mort n'est un droit humain, elle refuse de tuer sa sœur pour lui éviter d'être immolée sur la tombe d'Achille.

« L'être vers la mort » est consciencieux. Il suit le chemin d'une vie à laquelle il doit donner un sens. Il est hanté par la peur et ses obligations morales. Le temps qu'il lui reste prend plus d'importance parce qu'il procède vers une échéance prévue. « Pourquoi suis-je encore en vie, sinon pour apprendre ce qu'on apprend seulement avant la mort »[714], dit la Cassandre de Christa Wolf. Il faut donner un sens à cette mort et à cette vie. Denise Desautels place l'écriture dans ce projet signifiant, utilisant les mots pour se protéger de la mort stérile pour faire face à une mort d'écriture, celle qui advient par la réactivation des blessures. « Certaines blessures sont dynamiques. Avec elles, la sensation forte d'être vivante, de ne pas avoir renoncé. Une manière intime d'être au monde qui nous protège contre la mort, la seule, jusqu'à ce qu'elle

[712] WOLF, C., *op. cit.*, p. 377.
[713] *Ibid.,* p. 259.
[714] *Ibid.,* p. 377.

advienne. »[715]. Bien sûr, l'écriture règle d'une certaine façon le problème de la mort. Elle permet au poète de durer par ses écrits au-delà de la physique et lui laisse l'illusion pour ce qu'il lui reste de vie que son œuvre va lui survivre.

Pour Anne-Marie Alonzo, il y a aussi dans la vie, cette mort qui l'appelle, qui lui fait envie. Immobile, dit-elle, pour écrire. Immobile, posture qu'elle oppose au geste de l'écrit qu'elle désire par dessus tout. Pour que la souffrance cesse, Anne-Marie Alonzo se blottit dans cette mort/fuite nécessaire. « S'être tant souhaité : mourir. / Tous les matins (surtout) tous les jours d'été comme d'hiver : mourir. Comme nécessité. »[716]. Cette mort désirée par la poétesse lui apparaît comme la solution finale à ses douleurs physiques mais aussi morales. Mort philosophique, représentation idéalisée de la mort, elle se faufile à la place des idéaux de la poétesse et prend la place d'un objectif bien réel. Un objectif rassurant parce qu'il est inévitable. Marcher vers sa mort, s'y précipiter, authentifie la quête, parce que la mort est toujours l'aboutissement de la quête. « Se savoir suicidaire comme d'autres, vivants. / Aimer cette mort. Ce désir de mort. Constant. Se savoir moins seule. Savoir cela : la mort est compagne. Fidèle. / Pouvoir compter sur elle. »[717]. La mort offre un absolu à la poétesse qu'elle saisit dans son écriture. Elle s'accroche à cette certitude qui la tranquillise : à la fin de la vie, il y a toujours la mort. Sa souffrance atteint une intensité paroxysmique qui atrophie sa vie, au point que la mort lui devient plus familière. Et même, si parfois, la mort s'éloigne, fidèle, elle revient à la mémoire de la poétesse pour lui rappeler qu'elle est toujours là ; « depuis octobre la mort m'indiffère. Te le dire. Non en vivante. En sursis plutôt. »[718]. Face à cette mort/délivrance, la poétesse fait le même constat que sa correspondante,

[715] ALONZO, A.-M. ; DESAUTELS, D., *op. cit.*, p. 40.
[716] *Ibid.,* p. 43.
[717] *Ibid.,* p. 44.
[718] *Ibid.,* p. 44.

et que Christa Wolf : écrire, s'écrire en attendant la mort. Écrire pour ne plus désirer mourir, à trouver un espace habitable dans le livre, écrire pour vivre en attendant, pour vivre pleinement. « Comme la mort ne vient pas quand on la siffle, travailler entre-temps. Travailler pour travailler. / Advienne que pourra. / *Désert* Denise dans la littérature, la vie, la fiction. »[719]. Travailler dit-elle entre les temps, dans l'interstice d'une temporalité qui s'arrête un instant, immobilisée face à cet espace habitable pour l'écriture chez Anne-Marie Alonzo, le désert que nous avons précédemment évoqué comme une posture d'écriture, qui revient pour habiter ce temps de l'intervalle entre la vie et la mort. La recherche de sens occupe complètement ce thème du *désert* – qui selon Michelle Bacholle-Boškovič est un « lieu d'errance et de fuite pour la narratrice, jamais nommée, se dissimulant »[720], mais aussi un refus de territorialisation. Denise Desautels le constate : « Anna, nous cherchons la solution de l'énigme comme si elle se trouvait dans un lieu précis – passé, perdu – qui nous ramènerait à l'origine, nous soulagerait de la quête et, dans cette caverne du corps donnerait un sens à nos gestes, à nos fouilles. »[721]. Sachant que la caverne suppose, par référence à l'allégorie de la caverne de Platon, l'accès à un monde des idées encore difficilement communicable, et qu'en référence au corps, cette caverne suggère aussi la cavité utérine protectrice et maternelle, et une immobilité, que les poétesses associent au lieu premier de l'élaboration. Ce lieu c'est l'écriture, qui seule donne forme au vide, forme à l'informe, dans un mouvement paradoxal d'une parole silencieuse, d'une voix polyphonique personnelle, vers une mort qui rapproche de la vie.

---

[719] *Ibid.,* p. 90.
[720] BACHOLLE-BOŠKOVIČ, Michèle, « Le désert dans *Galia qu'elle nommait amour* : arabesques féminines », *Les secrets de la Sphinxe : Lectures de l'œuvre d'Anne-Marie Alonzo*, Montréal, les éditions du remue-ménage, 2004, p. 73-87.
[721] ALONZO, A.-M. ; DESAUTELS, D., *op. cit.*, p. 26.

Le mort suit Cassandre pas à pas, tout au long de son histoire mythique, mais aussi dans ses réécritures. La mort rejoint la mélancolie dans le sens où la souffrance intense pousse le sujet à désirer la délivrance par la mort. Mais la mort est aussi un idéal de vie, de vie pleinement vécue qui permet au sujet d'arriver serein face à sa mort. Heureux d'avoir témoigné, pour la Cassandre de Christa Wolf, de s'écrire pour toutes les Cassandre au plus près de soi. L'état fragmentaire de Cassandre est sans aucun doute la résultante d'un processus d'appropriation de l'ineffable figure par les auteures. S'incarnant à divers endroits de la poétique, sa figure est transfigurée. De même que le personnage dans ses représentations psychiques subit aussi un morcellement identitaire. De ces restes pourtant surgit une nouvelle Cassandre postmoderne. Dans le prochain chapitre, nous allons nous attarder aux différents mouvements autour de ces restes et principalement dans le sens d'une reconfiguration du moi.

II. À la recherche des restes perdus de soi : le rebut

Cassandre à la manière d'Artaud réagit à cette aliénation culturelle et passe par une phase d'existence-rebut avant de trouver une nouvelle forme qui sied à son vide, et à son désir de demeurer ineffable. Anne Élaine Cliche développe l'idée selon laquelle le prophète dans son acte prophétique dit *aussi* le reste, ce moment où de reconstruit quelque chose : « le prophète "joue" en effet cette liquidation radicale dont il ne cesse pourtant de dire le "reste", la retombée à partir de quoi le Temps ne cessera de se recompter »[722]. Après l'épreuve de la douleur et la fragmentation de son être du premier chapitre de cette partie, nous allons décrire ce qu'il reste de ce matériel brut altéré par la douleur, le temps et la peur de la mort. Cassandre porte en elle le lourd fardeau de ses prédictions, elle n'est plus qu'une ombre, une voix, un débris. Pourtant, elle trouve le courage d'examiner minutieusement ses souvenirs, et tente de se reconstituer. Le sujet doit dépasser son aliénation au langage. Raconter, certes mais avec des mots à elle qui impliquent une recherche sur la langue, la mise en mots, sur le choix des mots pour décrire ces fragments de mémoire et d'être. Son seul moyen de réussir est de valoriser ces restes, de cerner le vide du personnage, de jouer sur le sens des mots et de reconstruire la réalité. Pour Cassandre, l'enjeu de sa survie, de sa reconstitution se joue autour de la parole.

Plus que pour toute autre figure, à cause de l'incrédulité qu'elle soulève, les auteures s'attardent à la reconstruire avec une voix authentique et véridique. Ses identités, peu importent les rôles dont elles se revêtent continuent à élaborer, autour du paradigme du vide énigmatique de Cassandre, ses fonctions de dire l'indicible, l'urgent besoin de vérité. Il va de soi que ce sera par le même mode, par toutes les formes que les mots peuvent prendre, que Cassandre se reconstituera. Identité du fragment, d'un

[722] CLICHE, A.-É., *op. cit.*, p. 115.

lieu qui est nulle part, toujours à la limite de, il ne nous reste que, selon l'expression d'Anne-Marie Alonzo, Casse-Cendre, qui tel un Phénix renaît de ses cendres. Des restes humains, brûlés par la guerre et la folie des hommes, que les auteurs ont essayé de faire parler, malgré tout, de sa voix d'outre-tombe : *Je suis Cassandre.*

1. Quand l'intime devient Histoire

L'être de Cassandre se heurte aux impératifs qu'elle se crée pour donner un sens à sa douleur : *Affirmer une forme, sans forme*. Dans les deux écritures de nos femmes auteures se trouve cette obligation d'inscrire leur histoire personnelle dans l'Histoire, et plus spécifiquement dans cette Histoire qui n'a pas encore été écrite, dans cette Histoire faite de tant de silence de femmes. Ces femmes donnent donc une portée historique à leurs écrits, remplissant les « vides » de l'Histoire d'une part en s'associant à la mythologie de Cassandre qu'elle prolonge et réinvente, et d'autre part en faisant une œuvre. Dans ces deux œuvres, Cassandre occupe une double posture, elle est écrivaine-raconteuse et dépositaire d'une vérité : « Dépositaire d'une vérité à dévoiler, c'est elle qui, se projetant dans le passé comme dans le futur, va donner sens au destin des personnages »[723], selon Marie Goudot. Cette même idée est reprise dans nos deux œuvres et convoquée de la même manière. Faisant intervenir un scribe pour écrire son histoire. « Et l'écoute d'une scribe assise prenant note de la peau de tes lèvres et de tes cheveux de soie noire si étonnement noire Cassandra »[724]. Anne-Marie Alonzo décrit une scène où elle voit Cassandre racontant son histoire, écouté par une scribe, alors que Christa Wolf accentue l'urgence de raconter, Cassandre étant déjà captive de Clytemnestre, elle imagine Cassandre la suppliant de lui laisser la chance de

[723] GOUDOT, Marie, « Le motif dans le tapis pourpre », *op. cit.,* p. 26.
[724] ALONZO, A.-M. ; DESAUTELS, D., *op. cit.*, p. 24.

transmettre son histoire : « 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. […] De telle sorte qu'à côté du fleuve des épopées, ce ruisseau, à grand-peine, atteigne ces hommes lointains, plus heureux peut-être, qui vivront un jour »[725]. Ces deux scènes font référence au poème de Lycophron où Cassandre enfermée dans une tour raconte son histoire au poète. Et pourtant, Christa Wolf range son histoire à côté de l'épopée homérique le « fleuve des épopées ». L'art poétique chez Wolf s'affirme comme la mémoire posthume de Cassandre, portée par son désir de témoigner. Témoignage qui par un effet pervers réactive les souffrances de la narratrice. Au seuil de sa mort, Cassandre narratrice, sait, tout comme l'avait clairement vu Kristeva du Prince nervalien d'*El Desdihado*, que : « Son passé sans avenir […] n'est qu'une mémoire d'autant plus présente qu'elle est sans avenir »[726]. L'actualisation du passé, se fait sous l'effet d'une contrainte et d'une urgence. L'attente de la mort précipite le sujet dans un surinvestissement du présent, vidé d'avenir, mais rempli d'écriture. L'œuvre qui s'énonce au présent mettant l'accent sur la création elle-même puisque le sujet n'existe plus.

Être témoin peut cependant être bien exigeant pour le sujet : ne pas sombrer dans la folie, assister à la mort de tous les siens, vivre jusqu'au bout avec la peur, tout en restant aux aguets juste pour voir. Écrire ensuite, revivre une seconde fois l'horreur, la boire jusqu'à la lie. De même que faire œuvre exige de la part de nos auteures de travailler avec les mots ce matériel friable et souvent inadéquat. Pourtant, les auteures se lancent dans ce projet, entraînant Cassandre dans leurs réécritures de son mythe.

Être prophète est une performance où l'être s'efface au profit d'une parole. Dans *Cassandre* de Christa Wolf, la narratrice sait d'emblée que sa performance narrative

[725] WOLF, C., *op. cit.*, p. 354.
[726] KRISTEVA, J., *Soleil noir Dépression et mélancolie*, *op. cit.,* p. 162.

monologique sera une descente aux Enfers. « Avec ce récit je descends dans la mort »[727]. Expérience intime du sujet au plus proche de sa souffrance, de son être vers la mort. Elle doit accepter de changer de forme pour s'écrire, ce que le récit pose d'emblée comme prémisse. L'auteure commence par désigner Cassandre par un pronom à la troisième personne du singulier « C'est là qu'elle se tenait »[728] repris en charge dès le paragraphe suivant en une phrase isolée par un « je », pronom personnel désignant à la fois le sujet du récit et celui qui l'énonce. L'auteur délègue la narration à son personnage-narratrice. À l'origine, donc, cette obligation de raconter. Cassandre de Christa Wolf dit : « Je veux rester témoin, n'y eût-il plus aucun être humain pour solliciter mon témoignage »[729]. Pour cette Cassandre, témoigner est le geste ultimement désiré, qui rétrospectivement donne un sens à toutes ses douleurs. Chez nos correspondantes, témoigner signifie une toute autre démarche et pose la question de l'honnêteté et de la pudeur. Car faire une œuvre signifie se montrer, s'exposer dans toute sa douleur-mort-souffrance, dans un geste peu gracieux. « Denise je refuse toute censure mais qui suis-je dans l'écrire pour exposer l'autre »[730]. Sur quoi elles feront appel à la fiction, au droit de s'écrire dans la fiction, « car seule la fiction m'est refuge mouvementé ». Pourtant sans soulever les mêmes problématiques, l'écriture répond aussi à une urgence.

> « N'avons l'urgence de (nous) dire. […]
> Parce que nos dires ne finissent pas d'un siècle à l'autre. Que, témoins, nous le restions. Il est vital, sinon pour les autres du moins pour nous deux, de nous garder en éveil.
> Toujours et surtout en éveil.
> Sans innocence.
> Jamais »[731]

Pour Anne-Marie Alonzo, rester en éveil, voir, tout comme Cassandre voyait, répond à une urgence et au besoin d'être, de se trouver et (re)trouver dans l'écriture. L'écriture et

[727] WOLF, C., *op. cit.*, p. 243.
[728] *Ibid.,* p. 243.
[729] *Ibid.,* p. 271.
[730] ALONZO, A.-M. ; DESAUTELS, D., *op. cit.*, p. 54.
[731] *Ibid.,* p. 49.

ses problématiques se posent comme un mode de vie lucide et sensible. Particulièrement dans ce livre, l'écriture est aussi refuge à la douleur « Penser alors cette correspondance se dire »[732]. Elle en appelle par ailleurs à l'Histoire, s'y réfère par les mots « siècle à l'autre », impliquant un temps long et historique. Il faut écrire pour s'inscrire dans ce temps, pour être témoin de ce devoir d'éveil, de la contribution des femmes à la littérature, mais surtout pour cette littérature de l'intime qui coute tant à l'être : « Scribes assises. / Nous sommes à la barre. / Témoins de cet âge vois-tu jamais innocentes pas plus coupables mais terriblement courbées par tous les malheurs du monde »[733]. L'écrivain-Cassandre porte le fardeau de ses paroles. Être témoin exige du sujet une forte abnégation, car le moi s'y perd parfois sous le poids de la douleur.

Chez Christa Wolf, Cassandre remédie à ces souffrances en divisant son moi en deux. L'une regardant l'autre avec un détachement utopique qui ne dure malheureusement que très peu de temps. « Ce remède [rester de glace pour pouvoir témoigner] n'a-t-il pas déjà fait resurgir une nouvelle fois mon mal ancien, déjà oublié : que je suis divisée en deux, l'une regardant l'autre, assise sur ce maudit attelage grec, sous ma toile, secouée de peur. […] vais-je, pour demeurer consciente, me diviser moi-même jusqu'au bout, avant que la hache ne me divise – […] Mais pourquoi je ne m'autorise pas à retomber au niveau de la créature. »[734]. Car la souffrance est déjà terrible, la revivre encore en racontant, est-ce encore possible ? En effet, sa mémoire est chargée d'événements qu'elle porte en elle plus traumatisants les uns des autres. Ces souffrances ont un nom, sous le poids de l'accumulation, avant de finir par se faire appeler *terreur* au présent de l'énonciation, pendant cette dernière journée de vie, durant laquelle Cassandre remonte dans ses souvenirs. « Et voici qu'à présent, sombre,

[732] *Ibid.,* p. 29.
[733] *Ibid.,* p. 34.
[734] WOLF, C., *op. cit.*, p. 271.

elle [la terreur] revient sur moi »[735]. Submergée, elle en perd la parole et se réfugie dans le silence : « Je ne veux plus parler. Toutes les futilités et les habitudes sont incendiées, dévastés les recoins de mon âme où elles auraient pu repousser »[736]. Le livre devient le substitut de la chose perdue, de ce soi érodé par la douleur, de cette Cassandre historiquement passée sous silence. Les auteures lui redonnent un rôle de poétesse et une voix : « Elle écrira un livre à travers moi les lecteurs/trices le trouveront peut-être beau. / Elle deviendra un livre. / N'aura plus de forme réelle. / Est-ce ça la littérature ? »[737]. Cassandre obtient une voix dans la narration de ce livre perdu et une place dans la médiation de l'écriture. Car, de tous les maux, quand l'existence n'est plus possible, il reste la possibilité d'être par l'écriture. Comme Kristeva le remarque dans son livre *Soleil Noir, Dépression et mélancolie*, au sujet de l'écriture de la souffrance de Dostoïevski, il existe pour le mélancolique une troisième voie possible entre l'abattement et le meurtre, qui se manifeste religieusement chez Dostoïevski et Claudel par le pardon[738], alors que chez nos deux auteures, cette troisième voie consiste à faire une œuvre.

Cette troisième voie ouvre un lieu imaginaire où le moi peut enfin exister. Le mélancolique s'autorise par l'acte de création à dire ses deuils, ses peurs et ses terreurs, en frôlant certes la mort, mais une mort imaginaire : « L'imaginaire est cet étrange lieu où le sujet risque son identité, se perd jusqu'au seuil du mal, du crime ou de l'asymbolie, pour les traverser et en témoigner … depuis un ailleurs. Espace dédoublé, il ne tient qu'à être solidement accroché à l'idéal qui autorise la violence destructrice à se dire au lieu de se faire. »[739]. Par ce processus, ce dédoublement des espaces et ce moi informe, Cassandre peut enfin commencer à formuler un indicible, violent et dévastateur, suspendue à la promesse de pouvoir se raconter. Elle restera, désir cher

[735] *Ibid.,* p. 249.
[736] *Ibid.,* p. 250.
[737] ALONZO, A.-M. ; DESAUTELS, D., *op. cit.*, p. 85.
[738] KRISTEVA, J., *Soleil noir Dépression et mélancolie*, *op. cit.,* p. 200.
[739] *Ibid.,* p. 210.

aux auteurs, mais informe. Son essence, l'essence de Cassandre que nous rencontrons siècle après siècle ne peut en être autrement. Figure du chaos, de la destruction, étendant son savoir du passé au futur, vision remplie d'horreur, son personnage entier déroute : elle porte le vide, le manque sous quelque forme qu'il soit. Elle est un pays dévasté, nulle intériorité ne saurait rester indemne. Il lui faut la littérature, seule capable encore de lui donner une voix d'après le désastre, pour renaître dans la sublimation, une lutte de tous les instants ; « Reste, avec et par delà l'idéologie, l'écriture : combat douloureux et permanent pour composer une œuvre en bord à bord avec les voluptés innommables de la destruction et du chaos »[740]. Choisir ses formes, ses images, ses mots, car tout comme l'hystérique, elle joue de tous les symptômes, présente dans sa parole, mais indéfinissable. Pour représenter Cassandre en respectant ces contraintes, les auteures de notre corpus choisissent, d'une part, d'élaborer une poétique de l'informe par un travail littéraire et esthétique sur les mots et les images, et d'autre part, revendication nouvelle, se donnent le droit de faire entrer leur fiction/témoignage dans l'Histoire.

Dans son devoir de se raconter, Cassandre se souvient que faire un récit, c'est aussi choisir ses images. Dès lors, elle se donne le pouvoir de convoquer un peu de beauté et d'idéaux pour parsemer son désert de roses. Giraudoux avait déjà procédé de la même manière en équilibrant sa pièce avec une Hélène, belle et vaporeuse, pour contrebalancer les sombres prédictions de Cassandre. Ainsi, Cassandre choisit ce qu'elle raconte en fonction de ses obligations et de ses besoins et sélectionne les souvenirs qu'elle veut conserver. Dans le récit de Christa Wolf, Cassandre se donne le droit de déformer ses souvenirs et même de faire de cette déformation un choix poétique, puisque la guerre, de toute façon, a en quelque sorte déjà dénaturé ses

[740] *Ibid.,* p. 197.

souvenirs. Elle considère la guerre comme un contexte injustement déformant, comme un vieillissement prématuré qui n'aurait jamais dû arriver : « Le guerre façonne ses êtres. Et ce n'est pas ainsi, tels qu'ils ont été produits et détruits par la guerre, que je veux les garder en mémoire. »[741]. Elle refuse d'accepter ces changements et de les inscrire dans son histoire. Elle veut témoigner de ce qu'elle voit, fidèlement, mais se réserve le droit de choisir ses souvenirs, de choisir les images qui la font. C'est là seulement que réside le réel pouvoir de Cassandre. Dans le choix de ses représentations, elle fouille dans sa vie, dans sa mémoire d'avant la guerre, d'avant la destruction, la présence de ces êtres perdus.

> « Quand je remonte en tâtonnant aujourd'hui le fil de ma vie enroulé en moi ; je passe la guerre, un bloc noir ; lentement je parviens, pleine de nostalgie, jusqu'aux années qui ont précédé la guerre ; ce temps où j'étais prêtresse, un bloc blanc ; plus loin encore : la fillette - là je m'arrête à ce mot, la fillette, et combien plus encore à sa forme. À cette belle image. J'ai toujours plus tenu aux images qu'aux mots […]. Tout s'achèvera sur une image, pas sur un mot. Les mots meurent avant les images »[742].

La lenteur de la démarche pour laisser émerger l'image de sa mémoire, de même que les mots « nostalgie » et « bloc noir » montrent le poids de ces souvenirs. Les images survivent plus longtemps que les mots, elle le dira par ailleurs dans ses conférences. Elle utilise des images fortes pour marquer le lectorat. L'image forte de son récit se trouve au début et à la fin, Cassandre aux pieds des lionnes de pierre, dont elle tisse les métaphores filées au fil du récit pour enrichir continuellement cette image, celle de la pierre, de la forteresse, du palais familial, du tombeau, de la nostalgie, et celle d'une Cassandre organique, faite de sang, de mots et d'images qui, son histoire avançant, se rapproche inéluctablement de sa mort. Ce récit vide Cassandre de sa vie, de la fillette, belle image, jusqu'à cet être en attente de la mort, car toute sa vie ne dit-elle pas qu'elle a différé son existence réelle : « Et on repousse la vie à plus tard. Dès qu'un grand

[741] WOLF, C., *op. cit.*, p. 258.
[742] *Ibid.,* p. 269.

nombre de gens agit de la sorte, alors naît en nous l'espace vide où la guerre va s'engouffrer »[743]. Les mots sont des outils pour chercher, comprendre, mais sont fuyants et fourbes dans la poétique de Christa Wolf. Les mots ont la propriété de figer le sens sur un concept. Une fois nommée, la chose acquiert les caractéristiques de ce mot, alors que la chose ne les possède pas en réalité. Ainsi elle ne veut pas nommer gestes d'amour les égards de Panthoos[744], parce qu'une part d'elle-même le déteste. Moins nuancée, elle affuble Achille de l'épithète « bête », qu'elle scande volontairement, pour imprégner l'image d'un monstre dans la tête du lectorat, reprenant l'image déjà élaborée par Marguerite Yourcenar, pour que l'histoire ne se souvienne plus de lui comme un héros[745]. Cassandre sait que la répétition donne une impression d'authenticité : « Ce qu'on dit suffisamment longtemps, on y croit à la fin », elle s'empêche donc de dire certains mots, se le permet, alors que tous les autres craignent les conséquences de ne pas adhérer au système en place. Par obstination, dit-elle. Les mots donc suivent les images, les enrobent, les détaillent. Ils tissent le fil de la compréhension. C'est de cette manière qu'elle se souvient avoir apprécié Panthoos, des années auparavant, reconnaissante qu'il ait fait cesser les sacrifices humains[746].

La langue poétique des correspondantes choisit plutôt la métaphore de l'archéologie pour illustrer ce travail de la quête de soi, qu'elles nomment « archéologie de l'intime »[747]. Les mots ont chacun une valeur qui doit être pesée avant l'utilisation : parlant de son archéologue, Anne-Marie Alonzo explique : « trop lourds ou trop légers les mots lui échappent »[748], ces mots semblent inaccessibles. Pour Denise Desautels, les mots offrent une résistance, une opposition symbolique qui en fait des opposants à la quête d'écriture : « Nous tournons autour des mots, nous les frôlons, comme si nous

[743] *Ibid.,* p. 331.
[744] *Ibid.,* p. 332.
[745] *Ibid.,* p. 252. Pour l'épithète bête voir les pages 252, 274, 275, 297, 342, 351, 356.
[746] *Ibid.,* p. 287.
[747] ALONZO, A.-M. ; DESAUTELS, D., *op. cit.*, p. 17.
[748] *Ibid.,* p. 22.

voulions les percer et y entrer »[749], et malgré leur inaccessibilité, l'auteure maintient son désir de les fréquenter avec le verbe « tournons » qui initie le mouvement de butinage, et dans la même phrase, plus brutaux, les verbes « percer » et « entrer » qui instaurent le rapport de force car l'écriture ne vient pas facilement. De plus, les mots semblent investis d'une volonté propre incontrôlée : « Les mots s'activent souvent à notre insu, on ne les frôle pas impunément »[750]. L'auteure insiste sur les conséquences de leur fréquentation, qui malgré une approche délicate « tourner », « frôler », n'en est pas moins parachevée par l'adverbe « impunément », évoquant la possibilité d'un châtiment pour soi. La fréquentation des mots devient une activité risquée pour l'être, dont on ne ressort pas indemne. Leur caractère insaisissable s'étend jusqu'à leur signification ; les mots sont polysémiques. Leur sens change en fonction de celui qui le convoque : « De l'un à l'autre le sens des mots bouge : douleur, corps, nuits, toucher, lit, assise, mouvement, près, cage, besoin, os, promenade, bouger, danser, chaise, amour, fracture, treize. Le sens des mots bouge et nous rejoint là où l'univers bascule. »[751]. Le sens fait effraction dans cet univers « basculé » des découvertes archéologiques, du mot *désert* employé pour le mot *mort* par Denise Desautels, écrit-elle, pour perpétuer le vide ou la fuite[752]. L'écriture poétique substitue des sens au mot pour lui en donner de nouveau, le sens se multiple par la résonnance de la correspondance. Tout comme les prénoms de femmes se dispersent dans le prisme de cristal, la multiplication des sens, vide le concept de sa vérité, et le réfracte en mille morceaux. L'écriture n'est que fiction, et ce n'est pas la vérité, qui devient impossible dans ce chaos linguistique. Il faut dire Cassandre, sans que les mots ne lui rendent sa forme, sans que les mots ne recouvrent la douleur : « Te dire Denise-Cassandre que les mots n'effacent jamais la mémoire d'un

[749] *Ibid.,* p. 46.
[750] *Ibid.,* p. 52.
[751] *Ibid.,* p. 63.
[752] *Ibid.,* p. 31.

corps éclaté »[753]. Le mot ici a le sens d'écriture, acte de création, qui sollicite la mémoire plutôt que de lui permettre une amnésie bienfaitrice et qui, en outre, est une « mémoire-douleur » d'un corps éclaté. Le même thème de l'éclatement qui a déjà affecté le moi, qui affecte aussi le corps et l'écriture. L'auteure parle de cette douleur dans le corps qui ne peut s'oublier, ni jamais complètement guérir. Les mots sont fuyants et inefficaces contre cette douleur : « Les mots ne nous protègent ni de la douleur ni de la guerre »[754]. Pourtant, elles ont besoin des mots pour vivre *avec* cette douleur, pour en découvrir le sens, pour se le dire, se l'écrire. Les mots sont des alliés dans le projet de s'écrire, les outils de leur communication, mais en même temps, elles n'oublient pas qu'ils ont une existence avant et après le livre, dans et hors du livre. La poétique pour laisser à Cassandre la chance de se dire passe par une manipulation des mots, un travail sur la langue, le choix du vocabulaire et du registre de l'intime. De parler de ce lieu du silence, d'où s'écrivent les lettres. « Allonger le silence, est-ce ma façon de retenir les mots ? Est-ce le temps qu'il me faut pour les rendre inoffensifs ? »[755]. C'est le même travail d'appropriation que lorsqu'il était question de l'autre. Comme si le mot était déjà, avant d'être à soi, le langage de l'autre, dans lequel on se mire, qu'on emprunte, et dont on se berce. Denise Desautels, dans une des dernières lettres, explique son besoin de cette langue, malgré l'aliénation au langage, elle accepte de prendre le risque de se glisser dans les mots des autres pour s'écrire : « Un tel besoin de me retrouver en dehors de mes propres mots »[756]. Le mot ne donne pourtant pas de forme à Cassandre : « N'aura plus de forme réelle »[757], dit Anne Marie Alonzo, parlant de Cassandre et de son livre. Malgré le travail sur les mots et l'acharnement poétique à créer des représentations, Cassandre demeure informe.

---

[753] *Ibid.,* p. 68.
[754] *Ibid.,* p. 17.
[755] *Ibid.,* p. 71.
[756] *Ibid.,* p. 96.
[757] *Ibid.,* p. 85.

Le travail sur la langue insuffle au matériel organique, obtenu par la scission du moi, le mouvement de sa fragmentation. Tout comme le potier de ses mains finit par donner forme à la poterie, les auteures de leurs mots donnent progressivement à Cassandre une forme. Forme encore méconnaissable tournant sous l'effet de la langue, qui tel ce pré-vase – ce vase encore informe et boueux – qui avant d'être poterie se trouve être de la terre subissant la rotation du socle, l'humidité de l'eau et la pression des mains, l'œuvre du potier. Telle est Cassandre, car ce n'est que le livre fermé, lu et reposé dans l'étagère, qu'il lui impose une cohérence et une forme finie. Les mots, pour leur part, prolongent le mouvement de constellation de la figure cassandresque. Étrange, cette durée de vie des mots, dont parle Christa Wolf, qui souligne la fin de chaque chose. Les mots meurent comme les images qui meurent moins vite.

Si l'autobiographie s'inscrit parfaitement dans l'Histoire comme témoignage, il n'en est pas de même pour cette écriture de l'intime et cette écriture mythologique de Cassandre. Évidemment, les écrits sur Cassandre s'affilient à toutes les réécritures du mythe prolongeant en quelque sorte l'Histoire antique jusqu'à nos jours. Là où la question s'avère plus délicate, c'est dans le rapport de cette fiction à l'Histoire. Quelle place, en effet, peut-il y avoir pour des témoignages fictifs ? Les auteures revendiquent cette place pour trois raisons ; la fiction est bien que non véridique un document historique renseignant sur ce que les manuels d'histoire ont passé sus silence, la fiction, par ailleurs, est une forme de vérité, et enfin, en étant réaliste nous devons admettre que l'Histoire telle que nous la connaissons actuellement est déjà élaborée autour des œuvres de fiction. Pour ces trois raisons, les auteures revendiquent un statut historique à leurs œuvres de fiction, et une place pour Cassandre dans l'Histoire.

Par son récit *Cassandre*, et par toute son œuvre, Christa Wolf, figure dominante de la littérature de la RDA a pleinement conscience de questionner la place de ses écrits fictifs dans l'histoire. En effet, la situation politique décrite dans ses œuvres est unique et restera toujours pour les Allemands un témoignage de cette époque particulière d'avant la chute du mur de Berlin en 1989. La célébrité et la notoriété de l'écrivaine, de même que le contenu de ses œuvres, entraînent ses œuvres plus intimistes dans leur sillage et leur assurent une pérennité. Prenant Cassandre sous son aile, elle décide de se lancer dans la réécriture de son mythe en abordant le personnage par son intériorité, conservant sa poétique « sans poétique », et une Cassandre sans forme. Ce qui n'empêche pas l'écrivaine de revendiquer pour sa protégée une place dans l'Histoire. Le début de sa troisième conférence ouvre le plaidoyer qui occupe toute cette conférence et la suivante : « Je lis que la littérature de l'Occident est une réflexion de l'homme blanc sur sa propre image. Faut-il que s'y ajoute maintenant la réflexion de la femme blanche sur sa propre image ? »[758]. Cassandre a donc sa place au Panthéon de la culture en ce qu'elle offre, conformément au désir de son auteure, une réflexion de femme sur sa propre image. Waldstein, à cet effet, soutient que Christa Wolf donne une voix à Cassandre pour défaire le silence dont elle souffre depuis des siècles[759]. Une voix accordée aux minorités et aux opprimés, victimes de régimes tyranniques ; une voix originale et personnelle ; une voix démocratique.

Pour Anne-Marie Alonzo et Denise Desautels, deux poétesses québécoises, l'enjeu historique ne se pose pas en ces termes. Elles ont certes acquis une notoriété et une célébrité comme Christa Wolf, mais la situation francophone du Québec en regard du Canada anglophone laisse la littérature québécoise au rang de littérature mineure. Ce qui n'empêche pas les auteures de se revendiquer d'une littérature féminine – une

[758] WOLF, C., *op. cit.*, p. 133.
[759] WALDSTEIN, Edith. « Prophecy in Search of a Voice : Silence in Christa Wolf's Kassandra », The Germanic Review, Columbia University, Department of Germanic Languages, 1987, LXII, (4), p. 194.

œuvre écrite par une femme – et féministe – une œuvre qui défend la cause des femmes – et d'entraîner Cassandre dans leur révolte. Elles constatent, par ailleurs, dès l'abord de cette figure mythologique – peut-être aperçue dans une traduction de Marie Cardinale – qu'elle est entourée d'un vide, d'un manque. La correspondance entre les deux femmes débute sur ces mots : « Denise, Cassandre ! / Comme une amie d'enfance jamais oubliée. Retenue. Sans trop vraiment savoir. Qui. Ou comment se sont passées les choses. / LES TROYENNES ! »[760]. Le constat d'une absence de contexte historique est immédiat. Certes, Cassandre vient de cette littérature antique, par le biais de traductions actuelles, par les films relatant la Guerre de Troie, mais qui est-elle derrière ce faste ? La réaction est immédiate : « pour garder le mystère, le créer »[761], la faire revivre, se l'approprier et l'associer à cette fouille de soi, complice qu'elle est déjà de l'intériorité féminine, de l'expérience de la douleur, de cette lucidité, prise pour folle, celle qui voyait de l'œil intérieur. Les auteures revendiquent l'authenticité de la fiction, de cette écriture de l'intérieur. Vraie parce qu'émanant d'une volonté profonde de savoir qui, elle, n'est pas fausse. Vraie puisque la subjective intériorité ne peut être fausse. Les auteures revendiquent le droit à la fiction, le droit à ces demi-vérités qui existent parce que la mémoire est telle. Une histoire organique, déformée et reformée dont elle est inlassablement le témoin. « Nous ne cessons de nous raconter des histoires qui savent nous convenir. Nous sommes des arrangeuses *Cassandra mia* des meneuses de contes nous ne cessons de dire aux autres ce qui nous plaît et leur demandons en toute candeur de nous croire. »[762]. Car l'incrédulité, l'incompréhension, cette vague impression d'être prise pour folle sont des expériences connues par nos auteures. Même au XXème siècle, il est encore périlleux de proclamer que l'on voit avec un œil

[760] ALONZO, A.-M. ; DESAUTELS, D., *op. cit.*, p. 13.
[761] *Ibid.,* p. 14.
[762] *Ibid.,* p. 60.

intérieur, que l'on parle à l'invisible. Cassandre se fait la voix de l'indicible, symptôme d'un mal-être féminin, mélancolique et inquiète face aux désastres humains.

La spécificité narrative de Cassandre est de jouer jusqu'au bout et à travers les siècles son rôle d'hystérique. En cela, elle crée sa propre littérature, son propre genre littéraire, ce qui justifie sa présence dans de nombreuses sociétés et contextes historiques différents. Jusqu'au bout du temps et jusqu'au bout d'elle-même, elle joue son rôle face à l'Histoire à la perfection. Cassandre est une narratrice hystérique. Elle prend toutes les formes, tous les déguisements, tous les rôles et elle en a le droit, parce que son essence même est dans la vérité de son mouvement qui s'ancre fondamentalement dans l'Histoire. Mais pas l'Histoire dogmatisée par les institutions masculines mais bien un autre versant de l'Histoire, celle où, comme le racontent nos auteures, la subjectivité est enfin reconnue comme un témoignage. Car enfin, depuis des siècles l'Histoire s'est faite à partir de documents littéraires. Le texte faisant foi de vérité (encore au XIXe siècle on intente des procès pour moralité aux auteurs ne départageant pas la fiction de la vraie vie en Angleterre, en France). La frontière entre littérature et Histoire n'existe peut-être que depuis que le « je » romantique est devenu messager de son intériorité ? Quoiqu'il en soit, Cassandre soulève ces questions que nous abordons ici dans l'unique souci de rester fidèle aux textes de nos auteures, qui ont fait de Cassandre une figure de la révolte féminine, de la littérature à l'Histoire. Cet aspect de la frontière entre Histoire et fiction demanderait à lui seul d'être développé dans toute une autre thèse.

Cassandre ne veut plus seulement faire partie de l'histoire, mais être désormais le témoin de son histoire. Elle veut que sa mémoire et ses silences, et non plus seulement son personnage, soient questionnés. Ses prophéties et son témoignage perdu, elle se fait elle-même cette chose historique, historicisée. Elle en prend la forme.

S'identifiant à la vérité qu'il faut dire à tout prix, elle devient cette vérité. L'allégorie de la menace d'autodestruction que les hommes font peser sur eux-mêmes et de la lucidité nécessaire pour y faire face. Rejouant cette partie perdue, elle ne se montre que sous un jour morcelée, fragmentée par l'horreur de son histoire, laissant des traces d'elle-même, ayant valeur d'indices impossibles à unifier. C'est alors qu'apparaît une constellation d'identités insaisissables et polymorphiques : le texte « corps-mémoire » disséqué de Cassandre.

Loin d'être uniformément un mouvement rassemblant, l'écriture semble lier autant qu'elle délie. Cassandre ne tolère pas de forme univoque.

2. Polymorphisme et multiplication identitaire

Dans son livre, *Folie privé*, André Green résume la théorie freudienne comme une recherche constante de la vérité, que Freud ne parvient, au cours de sa carrière, à atteindre que par un mouvement de déformation : « La vérité ne peut s'atteindre, dit Freud, que par la déformation. » En effet, selon Green, « l'instance qui devrait nous permettre l'accès à la vérité matérielle subit l'influence de forces qui débordent son faible pouvoir et la contraignent à des compromis qui impliquent toujours une inévitable distorsion »[763]. La déformation est inévitable ; l'être humain étant soumis dès sa naissance au langage de l'autre, à un désir d'être soi en opposition avec les désirs des autres, il ne peut s'y soustraire que par une contorsion, une gesticulation, et dans un déplacement continuel. Pour bien comprendre ce processus, il n'a de meilleure image que celle des divinités marines, qui ont la capacité de se métamorphoser pour se soustraire à leurs obligations. Pour se réincarner en figure postmoderne avec les contraintes qu'impose notre siècle, Cassandre use de ce processus de métamorphose

[763] GREEN, A., *La folie privée, Psychanalyse des cas-limites*, *op. cit.*, p. 69.

appliqué à son intériorité. Par ailleurs, en plus de se métamorphoser, Cassandre accumule les différentes identités fragmentaires et les fait interagir les unes avec les autres. Donc, il y a une multiplication des morceaux de moi et une absence de fixité, qui sont les traits fondateurs de la non-identité de Cassandre.

Pourtant, sa figure continue à exister, malgré son absence d'être. Parfois comme nous l'avons vu dans la deuxième partie, sa parole supplée à son manque de consistance, alors que comme être, elle s'acharne à rester indéfinissable, s'immisçant dans tous les recoins de l'écriture. Une écriture, qui comme dans la cure psychanalytique, suggère la présence d'un indicible dans les non-dits. En ce sens, « Cassandre-énigme » parle sans encore être sujet, pose une demande de définition à l'autre – qui suis-je –, tout en jouant à être la question. Dans le langage de Cassandre, il n'y a pas d'information à transmettre, il y a une manifestation d'absence d'être, un trou énonciatif : « car la fonction du langage n'y est pas d'informer, mais d'évoquer. Ce que je cherche dans la parole, c'est la réponse de l'autre. Ce qui me constitue comme sujet c'est ma question. Pour me faire reconnaître de l'autre, je ne profère ce qui fut qu'en vue de ce qui sera. Pour le trouver, je l'appelle d'un nom qu'il doit assumer ou refuser pour me répondre. Je m'identifie dans le langage mais seulement à m'y perdre comme objet »[764]. Identité-objet qui plutôt que de consolider les différentes parties du moi, va s'affirmer graduellement par la superposition de fragments, s'apparentant aux identités multiples de Janice Morgan et « un sens du moi ressenti comme pluriel »[765]. Cette projection du moi dans l'avenir par le truchement de sa parole prédictive – d'où son importance –, permet au sujet de se sentir en cours de constitution, au présent de son énonciation. L'écriture énonce un moi morcelé dans le temps passé et futur, tout en lui donnant un sens au présent par le cumul des valeurs du temps présent (énonciation,

[764] LACAN, J., « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse », *op. cit.,* p. 299-300.
[765] MORGAN, J., *op. cit.*, p. 29.

narration, duratif, répétitif, vérité générale, passé récent et futur proche). Cette superposition des valeurs du présent condense les différents fragments de soi. Ce moyen d'existence est une en réaction de défense face à un autre aliénant et face aux contraintes que la société fait peser sur Cassandre. Défendre Cassandre, lui redonner la possibilité d'exister – de rester ineffable, indéfinissable – devient une cause commune aux auteures associant leur propre combat d'affirmation de soi, à celui de Cassandre. Dès lors, les auteures ont conscience, selon Janice Morgan, que le moi féminin de Cassandre est incontestablement multiple, parce « que leur rôle et leur identité sont multiples »[766].

Pour Denise Desautels cette combinaison d'identité passe par la métonymie des mains : « Mes mains de femme – des mains de mère, de fille, d'amie, d'amante, d'écrivaine – bougent beaucoup et souvent ne riment à rien »[767]. La main représente la femme, mais avant tout l'écrivaine se prolongeant plus précisément dans cette partie spécifique du corps, évoquant, par ailleurs, les aspects plus domestiques de la vie des femmes et le travail manuel des tâches quotidiennes. Détails de la vie qui la représentent toute entière dans la répétition et l'habitude d'être. Pourtant, bien qu'elle affirme et s'associe à ces identités toutes faites, son besoin de modifier sa posture énonciative se précise dans son propos : « Changer de nom et de visage à chaque lettre. »[768]. L'auteure Janice Morgan, selon une étude de Domma Stanton[769], explique cette tentative des écrivains féminins à introduire dans leur écriture la présence manifeste du corps et la subjectivité de la vie intérieure alors que la tradition masculine s'acharne à constater l'absence, la mort de l'auteur[770] comme une réaction au climat

[766] *Ibid.,* p. 29.
[767] ALONZO, A.-M. ; DESAUTELS, D., *op. cit.*, p. 32.
[768] *Ibid.,* p. 41.
[769] STANTON, D. C., « Autogynography : Is the Subject Different ? », *The Female Autograph : Theory and Practice of Autobiography from the Tenth to the Twentieth Century*, Chicago, University of Chicago Press, 1987, p. 15 citée dans MORGAN, J., *op. cit.*, p. 29.
[770] MORGAN, J., *op. cit.*, p. 29.

actuel de déconstruction. Cette déconstruction s'explique par la paralysie identitaire vécue par le critique masculin et qui lui est imposée par l'ordre symbolique, alors que la critique féminine homologue poursuit son combat, encore et toujours, dans sa pièce bien à elle, et de construction récente, pour affirmer une identité qu'on lui refuse (refusait).[771] De cette différence découle l'émergence de cette recherche d'authenticité, de la spécificité de l'écriture féminine, de cette poétique du moi féminin, « la quête, en ce qui concerne l'identité féminine, de concepts plus authentiques – autres que ceux émanant de la fantaisie masculine – constitue certainement l'une des principales forces motrices de la critique féministe d'aujourd'hui »[772]. Cassandre demeure dans ces traces écrites une représentante de cette recherche de soi, de ce qui est authentique, de ce qui est vrai. Se détachant de ce qui est absolu pour se rapprocher de l'organique.

Dans son analyse de la souffrance dans le tissu textuel de Dostoïevski, Kristeva souligne le primat de la souffrance comme réaction, revendication d'existence du sujet. « La souffrance est la première ou la dernière tentative du sujet d'affirmer son "propre" au plus près de l'unité biologique menacée et du narcissisme mis à l'épreuve. Aussi cette exagération humorale, cette enflure prétentieuse du "propre" dit-elle une donnée essentielle du psychisme en train de se constituer ou de s'effondrer sous la loi d'un Autre déjà dominant quoique encore méconnu dans son altérité toute-puissante, sous l'œil de l'idéal du moi soudé au moi idéal »[773]. Dans cette perspective, la souffrance apparaît comme une alliée, tout comme avant elle l'ont été la folie et la mort, pour le moi divisé, permettant de se projeter souffrant hors de lui, et pour les poétesses de se projeter par l'écriture dans le texte. Un « déguisement-peau » qui habille parfaitement le sujet, lui conserve ses caractéristiques propres tout en n'étant pas ce moi immobilisé par

[771] *Ibid.,* p. 29.
[772] *Ibid.,* p. 29.
[773] KRISTEVA, J., *Soleil noir Dépression et mélancolie*, *op. cit.,* p. 192.

l'état de mélancolie, incapable d'écrire. Car, pour agir/écrire, Cassandre doit dépasser le stade d'objet mélancolique et atteindre sa propre voix, qui alors, même si elle reste imprégnée de son état fragmenté, peut commencer à parler. La souffrance, fût-elle indésirable, scelle le premier pas d'une existence humaine. D'ailleurs, Cassandre ne peut être indifférente à la prédiction du malheur, car ne pas souffrir ne serait pas humain. C'est précisément sur le lieu de cette souffrance déchirante que l'existence de Cassandre se révèle au plus proche de son humanité. Cela, Kristeva le confirme en disant que la souffrance est un indice majeur d'humanité[774]. Car, le propre de l'humain conscient est aussi de souffrir d'empathie. Et, Cassandre est un personnage profondément éthique dans la mesure où elle donne à autrui ce qu'il lui refuse. Car, elle est déchirée par l'incrédulité, elle souffre de ne pas être comprise, et pourtant elle continue à offrir aux autres sa compassion, à révéler l'avenir, pour tenter une fois encore de les sauver. Elle est constellation de souffrance. Une telle accumulation d'affect justifie l'éclatement du moi. En devenant narratrice de son histoire, elle reprend le fil de cette « voix-douleur compassion », voix que lui ont donnée les auteures postmodernes, et elle se réapproprie cette souffrance : « L'écrivain, quant à lui, peut en tirer une jubilation par la manipulation qu'il saura, sur cette base, infliger aux signes et aux choses »[775]. La douleur, la compassion et la lucidité se glissent alternativement dans la voix de Cassandre. Faisant entendre les échos de ces injustices, mais aussi une voix douce et bienveillante de réconciliation de soi.

Chez les correspondantes québécoises, la bienveillance entre elles est sous-entendue dans leur entretien. « Denise. Et je te nomme *Cassandra* […] te donne nom chéri »[776]. Sans cette voix, leurs écrits n'auraient pu se dévoiler. C'est aussi cette voix, qui donne le ton à la voix de Cassandre qui se mêle aux voix des auteures. Elles

[774] *Ibid.,* p. 195.
[775] *Ibid.,* p. 192.
[776] ALONZO, A.-M. ; DESAUTELS, D., *op. cit.*, p. 34.

convoquent Cassandre pour les aider à se structurer. L'informe, fuyante et historique Cassandre, dont la voix passe à travers les deux autres voix, pose les fondements de cette écriture polyphonique. « Cassandre. Imagine sa voix mêlée à tous les bruits du monde, sa voix turquoise sans folie et sans étonnement ; imagine-la à nos côtés, " droite et de profil ", affirmant à voix haute que tout s'explique, que tout a un sens ; que la mort même, traversant nos mots, ne les dénature pas ; qu'elle active en eux la (re)connaissance et irise le regard, ce regard si particulier qui ferait de nous des voyantes. »[777]. Cassandre donne le ton de la lucidité, de la vérité, une aura d'explication/rationalité, de folie, « à tous les bruits du monde », à la correspondance, et ouvre le texte à une constellation d'identités. Cassandre, la voyante, créatrice de sens, s'affirmant « à voix haute », sans peur et sûre d'elle, Cassandre mêlée à la foule, Cassandre l'amie et la complice de cette quête, sereine. Une grande sœur. La polyphonie de ce texte découle de cette appropriation par les auteures de toutes ces autres voix associées à des états, tous différents les uns des autres. La prolifération des détails dans les descriptions de Cassandre contribue à laisser sa voix en suspens au dessus des deux autres. Omniprésente, mais insaisissable. Les poétesses se donnent la liberté d'inventer sa voix en lui associant des couleurs sans réel sens ajouté, seulement comme un adjectif qui orne la voix, la matérialise et surtout contribue à dérouter le lecteur dans sa recherche de sens.

Les auteures utilisent la métaphore filée du cristal pour illustrer le travail de Cassandre dans leur texte. Elles exemplifient de cette façon le rayonnement de Cassandre et surtout leur volonté affirmée de la vouloir multiple :

> « Se vouloir multiples interchangeables se nommer autres se vouloir s'atteindre Cassandre/*Cassandra*/*K.*/*Kassandra*/Dora.
> À ma fenêtre ce cristal que tu m'as offert et qui s'éreinte de prismes arc-en-ciel. »[778]

[777] *Ibid.,* p. 26-27.
[778] *Ibid.,* p. 29.

La métaphore du cristal renforce l'impression d'être en face de multiples identités diffuses, se fondant les unes dans les autres, qui passant dans le cristal/écriture des auteures rayonnent de couleurs différentes, métamorphosée en autre chose. Elles ignorent cependant elles-mêmes le mystère de ces transformations : « Comment arrive-t-on à ce terrible transfert de la vie à la fiction ? »[779]. À devenir multiples pour écrire la multiplicité de Cassandre. Se joindre à elle, se fondre en elle, tout en la gardant autre et lointaine. L'accumulation de prénoms initie ce mouvement d'incorporation de multiples altérités et de multiples soi. Reconnaissance de l'autre, appropriation-identification. « Faire une liste de prénoms, leur demander de se suivre se devancer multiples déjà multipliés. Femmes de mémoire que nous voulons voir renaître »[780]. Le choix qui se fait ici privilégie une accumulation plutôt que d'arrêter le choix sur certains traits constitutifs de Cassandre. Encore une fois, nous constatons la volonté de conserver Cassandre informe, même dans la tentative de reconstruire sa figure.

Nous avons précédemment évoqué la nécessité du mouvement dans la constitution de soi chez Cassandre. L'agitation est ce geste qui mime le trou laissé par l'absence de fixité de l'énonciateur. Denise donne le nom de *entre* à cet interstice et écrit : « Anna, ce qui passe *entre* nous concerne, comme le fait de relever la tête entre l'ombre et le geste, entre le corps et sa trace. »[781]. Ce qui passe dans la correspondance, d'être entre la futilité et le mime du vide, est bien le sujet de ce livre. Un sujet qui ne sait encore se dire. Anne-Marie Alonzo lui répond : « " ce qui se passe *entre* nous " est geste posé geste qui se pose en urgence et lenteur. / Urgence. / Et lenteur. / Denise ou Lotte, Cassandre pour ce jour éclaté qui ne sait se taire comme on

[779] *Ibid.,* p. 64.
[780] *Ibid.,* p. 33.
[781] *Ibid.,* p. 37.

ne sait parler. Même pour éviter la guerre »[782]. Choisissant de parler avec la voix de Cassandre ce jour-là, s'adressant à Denise ou à Lotte, Anne-Marie Alonzo confirme dans son écriture la multiplicité des voix et en même temps réitère l'importance de ce mouvement, du geste pour l'écriture de soi, pour l'écriture de celle qui fut toujours dans un non lieu, dans un *entre*. Ici, entre deux voix, Cassandre est celle qui ne sait ni se taire ni parler. Dans ce passage, la reprise du texte de l'autre montre l'importance de doubler l'effet des voix, de même que la reprise des prénoms, Denise, Lotte et Cassandre. La multiplicité s'associe au mouvement symbolisé par le mot « geste » et décrit comme une agitation perpétuelle ponctuée de lenteur et d'urgence. « Dans ce monologue, deux voix se heurtent constamment au sable comme à l'enfance, deux voix s'agitent plus qu'elles n'agissent. »[783]. Deux voix qui entrent en contact sur plusieurs tons. Parfois, comme dans cet exemple, elles se heurtent entre elles devenant monologue et donc s'unissant en une seule voix de l'intime. Unie sous le thème de la quête symbolisée par le désert, l'archéologie et à la mobilité/immobilité du corps. « Impatiente *Cassandra* »[784]. L'agitation résulte de cette angoisse perpétuelle du sujet, confronté à la possibilité de l'échec et à sa solitude, car « Seule, malgré l'audace des prénoms, malgré la réciprocité ou la tendresse de la voix »[785], ce qui les pousse continuellement à « Changer de nom et de visage à chaque lettre »[786], pour tenter malgré tout de se dire au plus près de soi.

3. La quête d'une authentique subjectivité

Tel est le leitmotiv de ces écrivaines postmodernes, du moins de nos trois auteures, se dire au plus près de soi entre vérité et mensonge. Comme Gusdorf le

[782] *Ibid.,* p. 39.
[783] *Ibid.,* p. 26.
[784] *Ibid.,* p. 43.
[785] *Ibid.,* p. 40.
[786] *Ibid.,* p. 41.

déclare, « la parole est pour l'homme commencement d'existence, affirmation de soi dans l'ordre social et dans l'ordre moral. »[787]. Les critiques féministes emploient ce terme d' « authentique subjectivité » pour décrire ce genre de littérature intimiste et l'opposer aux écritures de soi traditionnellement autobiographiques et au courant de la déconstruction. Ce genre de fiction de soi s'immisce à l'intérieur de nos autres genres épistolaire et narratif et prolonge l'impression de dédoublement dans le métatexte, déjà hyperréférentiels. Précisons que nous nous autorisons à parler de l'écriture de ces auteures dans la mesure où leurs textes nous y invitent et nous convoquent sur le lieu de leur écriture, d'une part dans les *Lettres à Cassandre* pour les nombreuses références à l'écriture, mais aussi plus simplement parce que les auteures signent, dans le livre, les lettres de leur nom. Dans ses quatre conférences sur sa poétique, Christa Wolf a elle-même livré sous cette forme les prémisses de son récit sur Cassandre, la côtoyant, se l'appropriant tout comme l'ont fait les auteures québécoises. Ce qui modifie en quelque sorte le lien entre auteur et narrateur sans pour autant l'abolir. Toutes trois ont besoin de la médiation par ce lieu « Cassandre » pour s'écrire : « créer un abri pour soi-même et pour la raison qui plane dans le vide : dans la littérature. Parce que la mise en place des mots est liée à des prémices qui semblent se situer en dehors de la littérature. »[788]. Les réflexions de l'auteure se retrouvent dans la bouche de la Cassandre-narrateur. L'édition française a cette particularité d'avoir regroupé les deux parties poétique et récit, ce que ne faisait pas la version allemande. Ce qui a l'avantage de nous présenter le récit comme la mise en œuvre de la poétique annoncée et, toujours sur ce même récit, de multiplier les voix de Cassandre. En effet, l'auteure et Cassandre partagent des préoccupations similaires. Nous n'en mentionnerons que

[787] GUSDORF, G., *op. cit.,* p. 91.
[788] WOLF, C., *op. cit.*, p. 134.

quelques unes : d'abord, le thème des croyances qui sont en réalités fausses[789] ; puis l'inadéquation des mots pour exprimer la réalité présente[790] ; et l'épreuve de la douleur associée à l'apprentissage de techniques de mortification : « La douleur – serait donc le point par lequel je m'identifie à elle, la douleur par où se forme le sujet ? »[791] ; et enfin le désir de se libérer de ses croyances[792]. Pour Christa Wolf, la forme du monologue rétrospectif narrativisé permet une représentation de reconstitution intérieure de Cassandre qui montre les étapes de son cheminement. L'auteure exemplifie les situations d'apprentissage par des histoires de la vie de Cassandre. Le personnage « grandit » et se constitue au fur et à mesure que le récit avance. Cela permet une double posture, la Cassandre personnage en formation et la Cassandre narratrice douée de voyance et de lucidité. Ces procédés permettent l'élaboration d'une écriture intimiste, sans que le genre ne se mesure avec les limites de sa forme.

Cette voix est détachée de la narratrice et du personnage. Elle se situe entre les deux, dans l'intervalle imaginaire de ces deux moments. Ce processus démontre les différents stades de la relation à l'autre comme assujettissement, identification et création de la voix du sujet. La voix authentique et personnelle de Cassandre est atemporelle et sans forme, elle est entre-deux, prenant place dans le vide laissé par la déformation/dissection du moi. D'ailleurs, cette voix installe un fil d'Ariane entre les différents moi de Cassandre dont l'identité réelle ne se constitue qu'à rebours par accumulation des expériences. Cassandre ne commence à exister qu'à la fin de sa vie, dès les premières lignes du récit, sous la forme d'une voix : « Parler avec ma voix : chose suprême. Je n'ai rien désiré d'autre, et rien de plus »[793]. Une voix ténue, à peine perceptible sinon à la relecture. Avant d'être voix, Cassandre parle, rit, et crie. La voix

[789] *Ibid.,* p. 97 dans la poétique et p. 271 dans le récit.
[790] *Ibid.,* p. 134 dans la poétique et p. 390, 403 dans le récit.
[791] *Ibid.,* p. 139-140 dans la poétique et p. 247 dans le récit.
[792] *Ibid.,* p. 141.
[793] *Ibid.,* p. 244.

pose l'être et ce n'est qu'au seuil de sa mort, que la voix commence à exister. Elle existe, mais n'apparaît que lorsque le sujet est serein. Pour Gusdorf, la parole « désigne la réalité humaine telle qu'elle se fait jour dans l'expression. Non plus fonction psychologique, ni réalité sociale, mais affirmation de la personne, d'ordre moral et métaphysique. »[794]. Sur la base de cette définition, la parole de Cassandre apparaît désormais comme teintée de l'individualité de ce personnage. Individualité qui est dans chacune des variations de sa figure colorée du style de chacune de nos écrivaines. La parole est ce qui se charge « d'intentions particulières, messagères de valeurs personnelles. »[795].

Les écrivaines québécoises semblent partager avec Cassandre un désir de s'écrire qui soit plus difficile à réaliser qu'il ne le semble au premier abord. En plus de superposer les fragments de soi comme nous l'avons vu dans la section précédente, elles introduisent en effet un droit et un recours à la fiction pour masquer leurs véritables identités. De se raconter de manière authentique et véridique en se donnant le droit à une fiction de l'intime qui permet une refonte de soi et de faire passer de la vie dans la fiction, comme le dit Denise Desautels : « Comment arrive-t-on à ce terrible transfert de la vie à la fiction ? Comment traverse-t-on la vie avec des mots et des doutes souvent plus forts que les mots ? »[796]. Posant la double question : comment mettre sa vie dans l'écriture, mais aussi comment continuer à vivre après avoir écrit, Denise Desautels questionne les limites entre vie et fiction. Déchirées entre leur désir d'authenticité et une certaine pudeur, contraintes par les exigences esthétiques dominantes qui condamnent cette littérature de l'intime, elles errent dans un monde de demi-vérité. Colette explique ainsi le phénomène : « Un tel traitement nous pousse, nous, femmes à nous écarter de

[794] GUSDORF, G., *op. cit.,* p. 5.
[795] *Ibid.,* p. 5.
[796] ALONZO, A.-M. ; DESAUTELS, D., *op. cit.*, p. 64.

la vérité simple comme d'une mélodie plate et sans modulations, à nous plaire au sein du demi-mensonge, du demi-silence, et des demi-évasions »[797]. Voix de Colette que les québécoises ajoutent à leur suite de prénoms en s'accaparant ces demi-mensonges/vérités : « Disait détester ça. Mentait. Colette »[798]. Ce qui fracasse l'être c'est son obligatoire contact avec la réalité. Chez Christa Wolf ce contact avec la réalité est thématisé par la trahison de ses proches qui déclenche les crises de Cassandre. Chez les auteures québécoises, ce contact avec la réalité est contraignant et omniprésent dans l'écriture : réalité de la publication, questions embarrassantes des journalistes, incompréhension du texte. Elles s'associent à Cassandre qui parle vrai et qui reste incomprise. Dès lors, cette voix authentique et subjective ne peut être que fiction, puisqu'elle puise son « matériau douleur » dans la vie, mais ne peut pas non plus se dire vraie car elle parle déjà de l'invisible. Dans la réalité, cette voix serait folie, et de ce fait incomprise, incrédule. Elles doivent trouver une forme intermédiaire ; ce que la voix de Cassandre leur offre. André Green, dans son livre *la Folie privée*, souligne l'importance dans une élaboration de soi d'atteindre des formes intermédiaires et temporaires[799] qui pallient en quelque sorte le vide de la préexistence du sujet. « Cela peut commencer par des mots qui ont le pouvoir de le rendre habitable »[800]. Pour les auteures québécoises la correspondance comme genre offre un espace intermédiaire entre soi et l'autre, mais aussi le refuge d'une demi-fiction, puisque la correspondance n'est ni tout à fait journal intime, ni tout à fait récit.

Par ailleurs, d'autres critiques ont à leur tour constaté, dans ces tentatives de se dire sans vraiment se dire[801], que les femmes écrivaines ont tendance à dissimuler dans

---

[797] COLETTE, S. G., « La dame du photographe », *Œuvres complètes*, vol. X, p. 269 citée dans MORGAN, J., *op. cit.*, p. 30.
[798] ALONZO, A.-M. ; DESAUTELS, D., *op. cit.*, p. 19.
[799] GREEN, A., *La folie privée, Psychanalyse des cas-limites*, *op. cit.*, p. 100
[800] ALONZO, A.-M. ; DESAUTELS, D., *op. cit.*, p. 92.
[801] HEIDMANN VISCHER, U., *op. cit.,* p. 34.

le texte un sens caché, voix narrative familière et distante[802]. « La forme du récit mythologique […] peut être alors considérée comme une tentative de répondre à ce double besoin de l'auteur de dire sans dire vraiment, de transmettre un message mais de le codifier et de le dissimuler sous un masque de manière à en rendre difficile l'accès. »[803]. Se dire soi : « La parole n'est ni l'être ni l'absence de l'être, mais un engagement de la personne parmi les choses et les personnes. Autrement dit, la réflexion sur le langage ne doit pas s'instituer à partir de Dieu, de la raison ou de la société, - mais à partir de la réalité humaine, qui trouve dans la parole un mode d'affirmation de soi et d'établissement dans le monde. »[804]. Cette recherche de soi et d'en dire toute la vérité s'imposent au sujet comme une souffrance, confronté qu'il se retrouve à frayer avec l'absolu. Une souffrance maintenue par un surmoi tyrannique qui lui impose un devoir de vérité.

Dire la vérité, rien que la vérité qui cause la perte d'une part, et laisse poindre un idéal producteur de souffrance. « Il y a chez elle, [Christa Wolf] et cela ressort bien dans cet ouvrage, une exigence à son propre égard, une sorte d'ascétisme de l'écriture évitant tout effet de captation, de séduction, une austérité qui exclut tout soupçon de complaisance. »[805]. La Cassandre de Christa Wolf illustre cette terrible confrontation avec soi-même comme le plus terrible des juges : « Partout où se dirige mon regard ou ma pensée, nul dieu, nulle sentence, rien que moi. Qu'est-ce qui rend si sévère mon jugement sur moi-même jusque dans la mort, et au-delà. »[806]. Henri de Caevel dans son article « Dites la vérité, toute la vérité, rien que la vérité »[807], nous présente une réflexion de cette célèbre injonction autour de l'importance du dire. Il établit une gradation des

---

[802] *Ibid.,* p. 29.
[803] *Ibid.,* p. 32.
[804] GUSDORF, G., *op. cit.,* p. 36.
[805] ROUSSEAU-DUJARDIN, Jacqueline, *Encore Christa Wolf : Un jour dans l'année*, Le Coq-héron, 2008/1, n° 192, p. 80.
[806] WOLF, C., *op. cit.*, p. 271.
[807] DE CAEVEL, Henri, « Dites la vérité, toute la vérité, rien que la vérité ! », *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, 2009/1, n° 75, p. 11.

problématiques et des paradoxes rencontrés autour de cet ordre : d'abord seulement de dire, ensuite toute la vérité, puis enfin rien que la vérité, tout en établissant un parallèle avec l'importance du dire dans la cure psychanalytique qui, contrairement à la législation, demandera plutôt de dire tout ce qui vous passe par la tête. Ce que souligne Henri de Caevel dans son étude c'est la distance qu'il peut exister entre une parole vraie coïncidant avec la réalité et la parole vraie remplie de mensonges demandée par la libre association. « Tout cela pour dire que dire, ce n'est pas rien. À l'ordre de dire, quelqu'un peut répondre par le silence. Mais, implicitement, le juge interdit de se taire »[808]. Mme Delambre fait de son mieux pour dire toute la vérité, rien que la vérité. Or, même dans un procès cette injonction est irréalisable, il demeure des parts d'ombre. Sur les intentions, sur les croyances personnelles du juge, mais aussi par les questions que posent les avocats. Forcément, ils orientent leurs interrogatoires et leur plaidoirie en passant sous silence certaines choses. Un silence d'autant plus pesant qu'il est interdit et que donc, s'il était découvert, il passerait pour une dissimulation.

Les trois auteures sont conscientes des caractéristiques mortifères de la vérité. Le désir de vérité de Cassandre cause sa mort, bien que ce soit indirectement. Elle est rejetée, mise au tombeau, elle souffre de la haine des autres, mais aussi de ne pouvoir rien faire. La vérité de Cassandre est rapidement balayée par ses contemporains parce qu'elle est trop irréelle, elle ne correspond pas à la réalité, elle en est trop éloignée. Son désir de vérité absolue n'est qu'une représentation utopique et imaginaire de l'idéal moral d'une société lucide. Elle est en constant décalage entre ses représentations et la réalité. Utopie, puisque nous savons tous que la vérité absolue est insupportable pour le commun des mortels. Le chemin pour l'entendre, celui de nos auteures, est impraticable à moins d'être un peu prophète. Alors pourquoi porter cette vérité ? Voici la réponse de

[808] *Ibid.,* p. 12.

Christa Wolf par la voix de sa narratrice Cassandre : « Peut-être pour sauver mon amour-propre – car être debout, fière, éprise de vérité, ces qualités faisaient aussi partie de cette image de moi-même – ai-je heurté trop fortement l'amour-propre des miens ? En disant la vérité avec intransigeance, leur ai-je rendu les blessures qu'ils m'avaient causées ? »[809]. La Cassandre lucide réalise l'inutilité de cette vérité, qui dite sans précaution reste vaine. La Cassandre narratrice de Christa Wolf comprend rétrospectivement la nécessité pour survivre de quitter cette intransigeance et d'entrer dans le monde du compromis par la dissimulation de ses émotions et par le silence. À ce moment du récit, sur le ton de la confidence, elle nous avoue avoir perdu le « ton » de la prédiction ce qui signifie qu'elle a perdu vis-à-vis de son savoir prophétique et dans son dire, sa conviction, son arrogance et son intransigeance, ce qui selon Cassandre est une bonne chose[810]. La vérité dans la vie réelle s'approche avec précaution. Elle sait déjà par ses crises le coût de la lucidité. Elle en comprend l'étendue politique avec la fausse rumeur concernant la présence d'Hélène dans Troie. Les répercussions sont effarantes et perfides, les autorités utilisant le mensonge pour manipuler le peuple. Elle croit dans les traditions et les mœurs troyennes, mais réalise qu'il s'agit de supercherie :

> « Jusqu'au moment où je compris : avec Hélène, que nous avions inventée, nous défendions tout ce que nous n'avions plus. Mais que nous étions tenus de déclarer comme toujours plus réel à mesure que cela disparaissait. De telle sorte qu'à partir des mots, de gestes, de cérémonie et de silences naissait une autre Troie, une ville de fantômes dans laquelle nous devions nous installer et nous sentir à l'aise. Étais-je donc la seule à le voir ? »[811]

Christa Wolf décrit la mécanique sociale des illusions politiques de l'intérieur, des mensonges vécus par un citoyen comme les autres, se fiant naïvement au régime en place. La vérité est horrible à assumer. Cependant par cette histoire, elle apprend le sens et l'utilisation du mensonge. Dans *Un jour dans l'année*, une œuvre

[809] WOLF, C., *op. cit.*, p. 255.
[810] *Ibid.,* p. 246.
[811] *Ibid.,* p. 360.

autobiographique de Christa Wolf, Jacqueline Rousseau-Dujardin découvre une Christa Wolf qui a vite compris la nécessité du mensonge : « Ce qu'on voit se constituer très vite dans ce long texte, c'est un monde dans lequel, pour celui qui veut rester public – ce qui veut dire dans le monde de l'écriture publiable – il faut se soumettre à l'exigence du mensonge. »[812].

Chez Christa Wolf, Cassandre parle aussi de cette vérité qui brise le sujet de ses prédictions car elle fracasse celui qui les émet et celui qui les reçoit. La vérité percute, méduse, et tue. Cette vérité-là n'a pas de nom, dit elle, « Pour ce qui parlait à partir de moi, nous n'avons pas de nom »[813]. Cette vérité absolue dépersonnalise et laisse pantois : « J'avais la sensation de recouvrir de mon corps cet endroit par lequel, perceptible par moi seulement, d'autres réalités s'infiltraient dans notre univers des corps solides. Comme si les cinq sens, que personne ne met en doute, n'appréhendaient pas ces réalités, c'est pourquoi nous sommes obligés de les nier »[814]. L'accès à ces mondes invisibles exige un doigté, une sagesse que la Cassandre personnage ne possède pas encore. Or, en se guérissant de son complexe de Cassandre, de cette manie de dire la vérité inconséquemment, elle devient réellement un modèle de la sagesse postmoderne qui apprend à l'individu à lire l'autre et à s'écouter soi-même pour dispenser son savoir avec tact. De fait, elle ne détruit plus par sa lucidité aveuglante, mais laisse émerger du sens nouveau par sa justesse et son rythme. Elle trouve la mesure de son savoir. En quelque sorte, Cassandre devient philosophe dispensant son savoir quand l'élève est prêt à le recevoir.

Il n'en demeure pas moins que la quête de Cassandre chez les trois auteures est une quête de vérité sur soi, et une quête de vérité historique et sociale chez Christa

---

[812] ROUSSEAU-DUJARDIN, Jacqueline, *Encore Christa Wolf : Un jour dans l'année*, Le Coq-héron, 2008/1, n° 192, p. 77.
[813] WOLF, C., *op. cit.*, p. 390.
[814] *Ibid.,* p. 390.

Wolf. La vérité demeure l'objectif ultime de nos auteures et s'atteint par l'écriture et le travail de la mémoire sur soi. Elles doivent parvenir à se dire à tout prix par des demi-vérités qui ne tuent pas, même s'il faut mentir, ou se dire sans se dire.

Anne-Marie Alonzo déclare la première que Cassandre n'appartient pas d'une manière univoque à un absolu. Que pour survivre il faut parfois fréquenter des zones d'ombre : « Cassandre ne mentait pas, elle en est morte. »[815]. Elle va dans le sens de Chrita Wolf en établissant la dangerosité de la vérité et transfigure son côté absolu en un aspect humain. L'auteure montre plutôt une autre sorte d'entre-deux, la faille : « Cassandre n'est pas toujours visionnaire. Ne peut l'être. / J'accuse pourtant ce manque. »[816]. Anne-Marie Alonzo prend la mesure de ce manque à ne pouvoir être dans l'absolu continuellement : « Je refuse Denise " de refuser de savoir ". Je veux savoir, comprendre, jusqu'à ce que la vérité m'étouffe ! Je revendique la voyance de Cassandre au-delà de toutes limites. Et cela sans conditions. »[817]. Elle oscille entre un inconditionnel qui tue et l'obligation de rester sur terre et de vivre. Anne-Marie Alonzo est parcourue dans son écriture d'une déchirante poussée existentielle. Elle hurle l'urgence de se dire dans le refuge de la lettre, dans cette réception amicale. Sa souffrance culmine, et la laisse sans voix, sans possibilité de s'articuler dans le mot. Comme Gusdorf le souligne, ce sont dans ces moments, à la limite de l'être, que le cri apparaît, suppléant au manque de mots : « Devant l'angoisse, la torture ou la mort, lorsque l'homme n'a plus rien d'humain à affirmer, son cri reste le seul témoignage dont il soit encore capable, où se confondent l'évocation et l'invocation dans le suprême appel de la conscience ; dépouillée de tout autre moyen, elle ne compte plus que sur

[815] ALONZO, A.-M. ; DESAUTELS, D., *op. cit.*, p. 20.
[816] *Ibid.,* p. 94.
[817] *Ibid.,* p. 95.

l'efficacité magique de sa clameur pour sauver la situation. »[818]. Car le désir de l'absolu fait perdre son humanité à la poétesse. « Aujourd'hui Denise à lire ta lettre, il me faudrait LE CRI. »[819]. Les deux auteures successivement convoquent le cri pour se dire, comme une nécessité de l'écriture. Denise Desautels répond : « Tout cela pour dire : pas d'issue, mais une telle quête tout à coup dans les textes et les images *des autres*. […] Sans poids ni fureur. L'envie de le pousser ce cri en me lisant moi-même, ce cri qu'il t'aurait fallu et qu'il me faudrait. Souvent les mots des autres me soulagent. »[820]. Il y a une part d'enfermement dans cette vérité qui passe par l'écriture, car elle subordonne l'être à une existence remplie de contraintes au présent, tout en promettant une ouverture dans l'avenir, cette vérité-là est un choix bien plus restrictif que la vie, mais donne un sens de « vie pleinement vécue ». La vérité érigée en idéal absolu et intransigeant mortifie, alors que la vérité qui se cherche donne des « ailes » et procure certes une agitation mais aussi une éventuelle sérénité. En d'autres mots, le mensonge au présent permet à la vérité d'advenir dans un futur. Pour cela, il faut faire des compromis, accepter le mensonge de l'écriture, pour se donner la vie.

Comme pour Christa Wolf, les auteures réalisent que la vérité ne peut être exclusivement absolue, ni dans la vie, ni dans la fiction. A la suite de Colette, elles ont recours à cet entre-deux, le mensonge. Denise Desautels poétise par une antithèse le paradoxe de leur position : « Cependant je sais que je ne mens jamais. / Même enlisée dans le mensonge. »[821]. Reprise en écho par Anne-Marie Alonzo qui lui répond dans sa lettre suivante du 16 février : « Nous ne mentons jamais ne cessons de le faire *Kassandra* ! / Colette mentait, vagabonde. Elle écrivait. »[822]. La syntaxe de cette phrase qui accumule deux verbes conjugués « mentons jamais », « ne cessons de le faire », et

[818] GUSDORF, G., *op. cit.*, p. 71.
[819] ALONZO, A.-M. ; DESAUTELS, D., *op. cit.*, p. 95.
[820] *Ibid.,* p. 96.
[821] *Ibid.,* p. 18.
[822] *Ibid.,* p. 19.

deux adverbes l'un de négation et l'autre signifiant « toujours », sous la forme d'un oxymore jamais et toujours qui s'annihilent l'un l'autre montrent bien l'imbrication conflictuelle dans l'écriture féminine entre le dire et le mentir. L'acte de dire est suivi d'un retrait de ce qui est dit. La ponctuation exclamative, mais aussi l'utilisation de l'italique du nom de Kassandra, de même que la décision d'écrire Cassandre avec le K et le a final, dans cette écriture poétique, sont des symptômes de la déformation de la langue. Les phrases sont sans sujet ou nominales ce qui donne une impression de rupture dans la syntaxe. Cette rupture provoque une coupure dans la lecture et dans la compréhension. Le mot change de forme et suggère un nouveau sens. Ces procédés mettent en évidence non seulement ce qui est travesti mais ce qui est absent de cette défiguration : la vérité est impossible à trouver.

Or, le mensonge, cette transfiguration de la vérité, entouré de signes pour mettre en évidence l'étrangeté de cette vérité, s'avère être une nécessité, une alternative. « Le jour où je découvre que je mens, dois mentir pour (sur)vivre. / Comme tout le monde. / S'être tant voulue souhaitée autre. »[823]. Certes, la vérité se désire mais elle ne s'atteint pas, elle laisse néanmoins sa trace dans l'obligation qui incombe aux auteures de rester en éveil[824]. La survie dépend de cette capacité à jongler dans l'imaginaire avec des concepts tels que la vérité. Ne pas le savoir, c'est risquer sa vie dans une illusion. Alors que savoir donne accès à un début de sagesse. « SAVOIR ce qui est mensonge d'écriture. Savoir et pour soi seule ce qui est omis ajouté remanié avant la lettre »[825]. Cet être de l'écrivain qui passe dans la fiction « omis ajouté remanié » insiste par la présence des trois participes passés se juxtaposant, sur le mouvement, la succession et la transformation mais déplace aussi la quête de la vérité vers un désir de sagesse.

---

[823] *Ibid.,* p. 19.
[824] *Ibid.,* p. 49.
[825] *Ibid.,* p. 67.

Par ailleurs, la nécessité de s'écrire authentiquement fait apparaître le problème de l'autocensure. Jusqu'où doit aller la confession pour donner l'impression d'une authenticité ? Denise Desautels le confie : « S'il y a retenue, c'est que nous pressentons qu'un livre de l'intime nous effraie, que l'indiscrétion blesse. Nous disons Cassandre, ou Dora, ou Lotte ; nous inventons des prénoms qui, apparemment, nous dissimulent. Nous n'avons pas cessé de le voir, mais il y a de la résistance en nous à l'impudeur. »[826]. Il y a donc tentative de se dissimuler dans les prénoms des autres femmes, pour atténuer l'impression de dénuement causé par le dévoilement de soi, tout en gardant sa voix. Et donc, d' « habiller » ces noms de manière à le recouvrir. La modification de la graphie du nom de « Cassandre » en « Kassandra » ajoute à son nom une dimension germanique et américaine au nom. En effet, cette forme du nom est celle employée par les auteures allemandes et américaines. Recours aux artifices, déguisement de soi, pour atteindre le vrai. Selon Janice Morgan, ce sont des procédés essentiels à l'authentique subjectivité de l'écriture féminine, s'inspirant de Colette, elle avoue que l'écrivaine ne se cachait pas d'avoir recours à des subterfuges pour se glisser dans l'écriture. Pour Colette, il s'agit même d'un procédé dont la présence volontaire montre au lecteur que la lecture de son œuvre doit « nécessairement être un processus ambigu d'auto-découverte »[827]. Lorsque Cassandre parle, elle est soumise à ce même besoin de maintenir une ambiguïté, dans sa parole et dans sa voix, pour dire l'indicible et rester ineffable. La difficulté de se dire et d'assurer ce dire maintient un degré d'ambiguïté essentiel sans lequel son indicible message ne peut s'énoncer, de même qu'elle en tant qu'indéfinissable ne peut exister sans cette forme ambiguë.

[826] *Ibid.,* p. 52.
[827] MORGAN, J., *op. cit.*, p. 31.

Le mensonge apprivoisé devient procédé, « le doux (intentionnel) mensonge de la fiction »[828], et permet de poursuivre cette terrible et obligatoire recherche de soi : « Le bonheur de devenir moi-même et de me rendre utile aux autres – je l'ai quand même connu. Je sais aussi que lorsqu'on se transforme, il se trouve bien peu de gens pour s'en apercevoir. »[829].

4. Retour sur le site du futur

Le futur se retrouve, dans nos deux œuvres, sous la forme d'une représentation anticipée des modifications à venir dans le sujet Cassandre. Ces changements sont pris en charge dans un présent de l'énonciation et se distinguent par ce qu'ils annoncent le futur du présent de la narration. Il s'agit, par ailleurs, pour ce futur, de thématiques qui reviennent continuellement dans le livre condensant en quelque sorte un point de retour. Bizarrement, si je puis dire, les deux thèmes qui suggèrent ce retour sur le site du futur, sont assez sémantiquement proches dans nos deux œuvres. Chez Christa Wolf, le retour répétitif est associé à la volonté de changer du personnage principal Cassandre. « Elle "voit" l'avenir parce qu'elle a le courage de voir le présent tel qu'il est »[830], dit Christa Wolf dans sa poétique. La narratrice, Cassandre, lors de son récit rétrospectif vise à interpréter les événements de sa mémoire, en leur donnant une signification, un sens qui prend rétrospectivement place dans sa quête personnelle. Elle confronte sa mémoire, associée à la thématique de la pierre, comme signifiants fondateurs, à la volonté personnelle de changer, de grandir. Le site de sa mémoire se transforme : La Porte des lionnes devient ces lionnes de pierres, passant de l'état de porte à un objet

[828] ALONZO, A.-M. ; DESAUTELS, D., *op. cit.*, p. 59.
[829] WOLF, C., *op. cit.*, p. 256.
[830] *Ibid.,* p. 151.

organique « lionne ». Pendant que le ciel « bloc d'un bleu profond »[831] se solidifie. Les transformations les plus notoires sont les changements qui touchent Cassandre, car en plus de se diviser pour rester consciente, comme nous l'avons vu précédemment, elle change continuellement, elle dépose peu à peu les armes[832], apprend l'humilité[833], se départit de son orgueil[834], et comprend que les autres ne peuvent pas voir ce en quoi elle croyait[835]. Elle apprend à penser l'impensable[836], ou différemment[837]. Cassandre change perpétuellement, et en voulant comprendre et réfléchir elle s'impose un travail sur elle-même et un retour sur le site même de toutes ses expériences. Elle réalise que l'oubli se fait tout aussi présent que ses efforts pour se souvenir : « Comme l'oubli est rapide, et profond »[838]. Sa tâche pourtant est de se souvenir, de garder sa mémoire active. S'adressant à Énée, son double masculin confident et idéal, elle lui explique qu'au-delà de sa peur paralysante, elle a une mémoire-peur, une mémoire-sentiment, qui est incapable de se souvenir des événements : « sans que je le voulusse, ma mémoire ne prenait tout simplement pas ces faits au sérieux »[839]. Sa mémoire lit les souvenirs qui se sont imprégnés en elle par association/émotion et par l'apprentissage de la sagesse. Elle a une mémoire de la non-réalité, de ce qui n'existe pas pour les autres, mémoire de ce qui change et de ce qui devrait être. La Cassandre de Christa Wolf explique son état de questionnement qui choisit les éléments qui constituent ses souvenirs : « J'aurais envie de savoir (quelle idée ! savoir ? envie ? moi ? si, les mots sont justes), j'aurais envie de savoir quelle espèce d'inquiétude, à mon insu, au milieu de la paix, du bonheur (c'est bien ainsi que nous parlions !) quelle espèce d'inquiétude

[831] *Ibid.,* p. 243.
[832] *Ibid.,* p. 244.
[833] *Ibid.,* p. 257.
[834] *Ibid.,* p. 255-256.
[835] *Ibid.,* p. 298.
[836] *Ibid.,* p. 334.
[837] *Ibid.,* p. 354.
[838] *Ibid.,* p. 257.
[839] *Ibid.,* p. 389.

suscitait déjà de tels rêves. »[840]. La découverte de mondes parallèles prédispose Cassandre à se sentir isolée de sa communauté, et la contraint à une perte du sentiment collectif du nous qui l'éloigne des événements et la rapproche d'une autre réalité. Et ce d'autant plus que ces mondes sont inconciliables entre eux : « Que se passait-il ? Où donc vivais-je ? Combien d'autres réalités y avait-il encore à Troie en dehors de la mienne, que j'avais pourtant considérée comme la seule possible ? Qui traçait la frontière entre le visible et l'invisible ? »[841]. La mémoire est le réceptacle de ses souvenirs qui permettent à Cassandre de se constituer comme sujet dans un après-coup. Le retour sur le site de l'inscription du souvenir peut être volontaire, ce qui permet au sujet d'être à l'écoute, mais le résultat demeure aléatoire car ce qui apparaît a souvent changé de forme, ce qui provoque un sentiment d'étrangeté face à soi-même. Kristeva explique cela par le refoulement de certains souvenirs :

> « Disons que l'appareil psychique refoule des processus et des contenus représentatifs qui ne sont plus nécessaires au plaisir, à l'autoconservation et à la croissance adaptative du sujet parlant et de l'organisme vivant. Pourtant, dans certaines, ce refoulé "qui aurait dû demeurer caché" réapparait et provoque l'inquiétante étrangeté. »[842]

La répétition de ce retour sur un mot qui semble anodin indique un site névralgique de la mémoire. La pierre, ce site du retour est ce qui enseigne à Cassandre les leçons de la vie. Ces portes, devant lesquelles Cassandre s'accorde une pause pour témoigner, seront le lieu de sa mort, elle le sait, mais aussi le lieu temporairement habitable de la construction de son futur, par la mise en forme de ses souvenirs. Son seul moyen de réussir est de cerner le vide de son personnage « Cassandre », de jouer sur le sens des mots et de reconstruire sa réalité. Cassandre narratrice doit dépasser son aliénation à la pierre (le mythe), qui fige sa mémoire, pour lui redonner son potentiel de mémoire-vive,

---

[840] *Ibid.,* p. 264.
[841] *Ibid.,* p. 268.
[842] KRISTEVA, J., *Étrangers à nous-mêmes*, *op. cit.,* p. 272.

de mémoire vivante, un esthétisme de la résistance[843], de la révolte, s'opposant de toutes ses forces à l'aliénation écrasante. Concrètement, au seuil de sa mort et de son récit, posture d'énonciation sage et prophétique qu'elle instaure, Cassandre quitte son rôle de personnage et devient narratrice. Pour ce faire, elle cesse de paniquer et commence enfin son long travail interprétatif sur tout ce qui a été nié et passé sous silence, sur tout ce qui se répète par la réminiscence et qui doit là enfin trouver un sens par la mise en forme dans le travail d'écriture. Il s'agit donc, de montrer l'importance de ce mouvement circulaire de retour effectué par la rétrospection du récit intimiste pour l'anticipation de l'avenir, c'est-à-dire un travail sur le site même du retour, de ce qui se répète, tenant le sujet sur la brèche, dans un état insoutenable de mélancolie, retour dans une sorte de jouissance sur ce qui a fait effraction, – que nous avions étudié dans le premier chapitre de cette partie –. Dans le récit de Christa Wolf, ce site du retour se situe en Grèce dans un lieu de mémoire historique. L'auteure entreprend tout comme Freud l'avait entrepris des années auparavant, ce voyage en Grèce à la recherche d'un passé à travers le touristique voyage des ruines : l'Acropole, les temples, les théâtres, les villes détruites. Et là où elle pensait voir Cassandre, elle ne voit rien. Cassandre lui apparaît dans des détours, des détails de la vie, lors d'un repas, autour de la barbarie, du nucléaire, de l'amour, et dans Eschyle dont elle lit l'*Orestie*. Le mouvement du retour est inauguré. Retour – mot qui implique que nous y sommes déjà allés au moins une fois, que ce site est à la fois connu et revisité – impliqué par les verbes « se souvenir », « écrire ». Et surtout le plus difficile : ne pas avoir peur de changer son image, elle le mentionne dans sa poétique : « Vous serez également témoins d'un processus qui a modifié ma grille de vision, mais cette évolution n'en est qu'à ses débuts, et moi-même je ressens avec acuité la tension entre les formes où nous nous déplaçons comme convenu et le matériau vivant que dirigent vers moi mes sens, mon appareil psychique,

[843] WOLF, C., *op. cit.*, p. 147.

ma pensée, et qui n'a pas voulu se plier à ces formes »[844]. Christa Wolf n'a pas voulu que la mémoire soit seulement cette pierre, elle a fait de son corps vivant inscrivant pendant ce voyage sur les sites de Cassandre son tombeau, ses regards sur la mer, ses pensées, puis elle a créé son récit, poursuivant, en elle, les traces de Cassandre qu'elle a ensuite constitué dans le matériel vivant du livre : Cassandre le récit.

Le psychisme rejoue continuellement sur d'autres modes les mêmes scènes. Pontalis explique que « La répétition. Au lieu de remémorer, au lieu d'élaborer autrement dit de faire ce qu'on attend d'eux, ils répètent, ils répètent inlassablement. Au lieu de symboliser, *ils agissent*, car la répétition, même si elle emprunte la voie des mots, est un " agir ". »[845]. Par le passage à l'écriture Christa Wolf commence l'opération de symbolisation, mais avant d'y parvenir elle se heurte à ce « matériel-Cassandre » dont les traces restent inscrites dans le livre. C'est ce qui explique l'apparition de thématiques similaires dans le discours de catastrophe qui se répète de toutes les Cassandre : l'obligation de (se) dire au plus près de la mort, l'obligation de symboliser pour survivre. Pour Christa Wolf la mémoire des sites historiques a des limites « Si parlantes soient les pierres […] ce que nous apprenons vraiment sur la manière qu'avaient les hommes de vivre ensemble, nous le devons à la langue, à la littérature »[846]. La mémoire fonctionne dans l'intemporalité, alors que, ce que vise la répétition du transfert, c'est le présent[847]. Alors peut-être s'ouvre la possibilité d'un présent, puis d'un futur.

Les auteures de la correspondance situent cette quête de soi sur un site archéologique de l'intime[848]. Ce thème a l'avantage d'associer au thème de la pierre le

[844] *Ibid.,* p. 10-11.
[845] PONTALIS, Jean-Bertrand, « L'étrangeté du transfert », *La force d'attraction*, Paris, Seuil, 1999, p. 68.
[846] WOLF, C., *op. cit.*, p. 102.
[847] PONTALIS, J.-B., *op. cit.,* p. 69.
[848] ALONZO, A.-M. ; DESAUTELS, D., *op. cit.*, p. 17.

mouvement qui semblait manquer à la pierre de Christa Wolf. Les poétesses fouillent leur corps/douleur pour atteindre leur objectif de lucidité, de sagesse, de compréhension de soi. Et c'est par le souvenir, le retour sur le site même de cette souffrance, que s'entreprend la fouille qui « donnerait sens à nos gestes »[849]. C'est le désir/ou l'obligation du retour sur le site même de l'effraction. Ces femmes ne se contentent pas de souffrir, elles veulent comprendre et donner un sens à leur souffrance. « Nous cherchons la solution à l'énigme comme si elle se trouvait dans un lieu précis »[850], quête de soi, de l'écriture, du savoir et de la sagesse, qui se réalisent par le retour sur le site du texte et dans la répétition de la correspondance, reprenant les mots de l'autre, les filant, relisant, écrivant à nouveau. « Je te lis et te relis. » dit-elle à sa correspondante Anna, « Tes mots prennent place dans mon silence. Depuis quelques jours, il n'y a plus d'écho. Rien de désespéré, rien de vraiment bouleversant. Du silence dans des phrases qui s'enroulent. […] Ce sont toujours les mêmes. Toujours le *désert*, la *fiction faillible*, la *chute*. »[851]. Dans le retour se reconnaît du même et de l'autre, mais aussi le retour comme le lieu d'une jouissance douloureuse et interdite : « Un long silence d'été depuis ma dernière lettre. Où en étions-nous ? J'ai beau lire et relire […] que de vastes trous de mémoire. Allonger le silence, est-ce ma façon de retenir les mots ? Est-ce le temps qu'il me faut pour les rendre inoffensifs ? »[852] Dans la correspondance entre les deux auteures québécoises, la mort est la thématique associée à ce retour sur le site de la douleur. La mort se répète, omniprésente, à la fois présente et future et découvre aux auteures tout le potentiel de leurs voix. Cet état de souffrance amène le sujet à se questionner. Tout comme la mélancolie de ces hystériques pousse ces femmes souffrantes à réactiver dans la cure leur souffrance pour se créer un avenir : « L'analyse

[849] *Ibid.,* p. 26.
[850] *Ibid.,* p. 26.
[851] *Ibid.,* p. 91.
[852] *Ibid.,* p. 71.

ne peut avoir pour but que l'avènement d'une parole vraie et la réalisation par le sujet de son histoire dans sa relation à un futur »[853]. Entre-temps, avant que n'advienne le moment où le sujet est prêt à entreprendre des changements et ce travail de dissection sur lui-même, il répète au présent. Jusqu'à ce que n'arrive ce moment où la mémoire, cette capacité de créer du futur en retournant sur le site du souvenir, ne se mette en marche. Car c'est bien la mémoire le seul outil nécessaire à l'acquisition de la sérénité, mais surtout un outil pour que l'homme dépasse sa condition autodestructrice.

Avec Cassandre la parole prophétique devient un acte de langage qui tend à définir le sujet dans le présent en fonction d'un imaginaire de la fin – de sa fin (à entendre comme but / et mort). En ce sens le paradigme de la vérité que nous avons précédemment développé se targue de démontrer l'authenticité essentielle du fondement de cette parole qui provoque invariablement la rupture interne du sujet. Et un recommencement de l'effraction par le souvenir puis une reconstitution de soi. « Cette autre qui voulait savoir s'était déjà incrustée trop profondément en moi. Je ne pouvais plus m'en débarrasser. »[854]. La quête identitaire passe par la récréation d'un soi. Pour Christa Wolf, il est essentiel de se souvenir du futur[855]. Car sans avoir pensé à ce futur, prémédité, on ne peut y remédier. Aussi la clairvoyance ne sert-elle à rien, sans cette réflexion sur le futur et sans la mémoire pour l'initier.

Le retour permet, pendant que se joue indéfiniment la répétition, de sortir du temps une parcelle de réminiscence se créant un moi-mémoire qui accepte de revivre, de comprendre et d'interpréter. Le prophète, associé par Anne Élaine Cliche à un acteur-écrivain, est vidé de sa volonté et « violé par cette comédie qui est cette mémoire

---

[853] LACAN, J., « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse », *op. cit.,* p. 302.
[854] WOLF, C., *op. cit.*, p. 308.
[855] ZEHL ROMERO, Christiane, « "Remembrance of Things Future" On Establishing a Female Tradition », *Responses to Christa Wolf : Critical Essays*, Detroit, Wayne State University Press, 1989, p. 108-127.

vive “en jeu” »[856], il porte sa mémoire à bras-le-corps[857]. De cette expérience traumatique, le prophète ne tente pas de se dissocier, pas plus que nos auteures, ni la Cassandre-narratrice de Christa Wolf. Elles « soutiennent au contraire cette acuité qui est souffrance, en la soumettant à l’interprétation, c’est-à-dire à une intervention, à une technique qui vise à faire surgir un corps inédit au-delà du corps manifeste »[858]. Il s’agit bel et bien d’une langue de la déportation – parce qu’elle déporte le sens – qui est irrecevable dans sa performance, dans sa parole[859]. Cette « vérité » en somme méduse celui qui l’entend, destinateur et destinataire. La paralysie hystérique se produit au même moment, selon Monique David-Ménard : « Cela ne peut plus marcher ainsi donc je me paralyse »[860]. Ce qui signifie que quelque chose s’arrête dans la formation d’un savoir sur sa jouissance. En d’autres mots l’interprétation, la création de ce savoir sur le site même du retour, ce travail sur la jouissance mortifère, est stoppé net, pour ne réapparaître que plus tard dans une différance, un changement de régime de souffrance/jouissance[861]. Rejoignant la pensée de Pontalis sur le transfert, énoncée précédemment, il confirme que ce n’est qu’en substituant le souvenir aux réminiscences en jouant sur le transfert que l’hystérique sort de son inlassable répétition[862]. « L’hystérique n’est pas une malade imaginaire mais une malade de l’imaginaire »[863]. Convoquant le même thème de la migration qu’Anne Élaine Cliche, Pontalis explique que c’est justement dans le changement d’état, celui que nous avons attribué à Cassandre, à sa quête de soi et à son expérience singulière de la parole-limite que se déroule pour le sujet l’enjeu de sa recherche « migration d’une représentation *à* une

[856] CLICHE, A.-É., *op. cit.*, p. 121.
[857] *Ibid.,* p. 125.
[858] *Ibid.,* p. 126.
[859] *Ibid.,* p. 128.
[860] DAVID-MÉNARD, Monique, *L’hystérique entre Freud et Lacan. Corps et langage en psychanalyse*, Paris, Éditions universitaires, coll. « Les jeux de l’inconscient », 1983, p. 55-56.
[861] *Ibid.,* p. 123.
[862] PONTALIS, J.-B., *op. cit.,* p. 60.
[863] *Ibid.,* p. 60.

autre, d'un sujet *vers* un autre, d'un monde interne *dans* un autre »[864]. Cassandre correspond bien dans toutes ses migrations d'une culture à l'autre, d'époques, de genres, dans l'incessant mouvement de ses traits constitutifs, et dans les mille manières dont elle est investie, à ce symptôme qui transfigure et déforme son être. Son retour rappelle un déjà vu - à chaque fois différent – et conforte l'impression de malléabilité du signe littéraire « Cassandre ».

Freud, dans son texte *Trouble de mémoire sur l'Acropole*[865], évoque le souvenir de son voyage à Athènes. Sur le site de l'Acropole, il fait une expérience de dédoublement de son moi constatant avec émerveillement l'existence réelle de ce monument historique. Cette séparation de son moi en deux : un moi trompé dans son incrédulité se disant comment ai-je pu douter de l'existence de ces monuments, alors que le deuxième moi a toujours su qu'ils existaient et se réjouit de les voir enfin, provoque un sentiment d'étrangeté. Ce sentiment d'étrangeté est la conséquence du désir de la mémoire d'éloigner certaines pensées du moi – en l'occurrence la prise de conscience par Freud qu'il a dépassé son père professionnellement, ce qu'il réalise en présence de ce monument historique et de ce qu'il évoque –, d'où ce titre de « trouble de mémoire », cette falsification du passé, la mémoire préférant ignorer le désir de voir l'Acropole associé au plaisir et à la fierté que de destituer le père, que de prendre conscience de la vision pessimiste du destin et de ce surmoi tyrannique. Car Freud associe aux influences pessimistes du destin le surmoi tyrannique qui nous empêche parfois de jouir d'une satisfaction, qu'il associe aussi à l'interdit de dépasser son père. Dans la revisite de ses souvenirs, dans le mouvement de son retour vers le futur, le sujet est confronté à un ensemble de mécanismes qui l'empêchent de voir sa vérité. Cassandre, en tant que site de ce retour, en tant que moi fragmenté, pour réussir sa symbolisation, son

[864] *Ibid.,* p. 87.
[865] FREUD, Sigmund, « Un trouble de mémoire sur l'Acropole », *Résultats, idées, problèmes II*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1987, p. 221-230.

remaniement en fiction et matériel d'écriture, doit passer par cette étape de déformation de la forme originellement présentée par la mémoire. Par la suite, la reconstitution du « moi Cassandre » devra déjouer ces « troubles de mémoire » pour que cette écriture révèle enfin par projection/anticipation son vrai moi. En d'autres mots, pour que la fierté d'être ce qu'elle est, pour que les auteures atteignent, malgré leur écriture abrasive et limite, malgré les dislocations du moi, une forme, fut-elle temporaire, les « arrangeuses d'histoire », comme s'appellent les poétesses québécoises, doivent laisser émerger le plaisir de la réalisation par apprentissage et par l'écriture. Plaisir sans lequel ne peut se réincarner aucune figure, aucun souvenir.

III. Le cri de Cassandre

Nous revenons, dans ce dernier chapitre, sur le cri de Cassandre car ce cri nous est apparu comme un élément essentiel retenu par la postmodernité dans le sens d'une demande d'écoute. Nous allons voir à présent ce que dans un processus conjoint contient le cri de Cassandre comme demande et capacité d'écoute. Peut-on se permettre de dire que l'époque postmoderne est enfin prête à entendre le cri de Cassandre ? De nos jours, la réalité de la menace destructrice de nos civilisations n'est plus exceptionnelle. Voir des ruines récentes, ces sites de désastres de catastrophes naturelles sont le lot quotidien de journaux télévisés. Ce qui ramène sans cesse le moi à une position d'être vers la mort, du point de vue psychique et individuel, mais aussi collectif et historique. Est-ce spécifique à notre époque, ces si nombreux cris d'alarme ? Ou plutôt caractéristique de ces époques *fin de siècle*, cette ambiance de catastrophe imminente, qui semble au XXème siècle avoir duré cent ans (soit de 1935 avec Giraudoux à Labrusse en 2008) ? Freud le soulignait déjà au début du siècle, les guerres de ce siècle ont ravagé la conscience et l'inconscient humain, obligeant l'homme en tant qu'espèce à se savoir désormais menacé. « Notre regard ne peut plus glisser sur la mort ; nous sommes forcés d'y croire. Actuellement on meurt réellement, et il ne s'agit plus d'individus, mais d'une multitude, souvent des dizaines de milliers en une seule journée. »[866]. Ce que Freud souligne en tant que scientifique peut sembler anodin la population mondiale ne cessant d'augmenter, c'est la destruction massive dont sont victimes les hommes. En somme, c'est la quantité de morts en un temps extrêmement bref qui inquiète. L'industrialisation des armes et les progrès scientifiques ont conduit à cette augmentation radicale. Et donc, alors que tout se joue dans cette prise de conscience collective, non pas dans la réalisation que la mort existe, ce que

[866] FREUD, Sigmund, « Nous et la mort », Conférence prononcée lors de la séance de la « Vienne » du 16 février 1915, La psychanalyse en Europe, Revue internationale de psychanalyse no 4, 1994, p. 20.

historiquement nous avons toujours su comme espèce, mais plutôt dans le spectacle quotidien de ces carnages médiatiques. C'est que dorénavant, nous mourons en grande quantité. Cassandre nous dit cette peur, qui au fond n'est plus une peur personnelle mais universelle, une peur sans doute fondamentalement inconsciente, latente, déclenchée par ces images et leur multiplication, une peur profonde et bien réelle pour nos communautés qui s'inscrit tranquillement dans l'inconscient collectif de notre vingt-et-unième siècle.

Freud est conscient d'avoir infligé à l'homme sa troisième blessure narcissique en démontrant aux hommes l'existence de l'inconscient, prouvant ainsi que l'homme n'est pas maître de sa raison[867]. Ce que les hystériques n'ont cessé de lui révéler, montrant de tout leur corps cette faille béante dans son savoir – doit-on dire cet orifice vaginal, caractéristique de l'appareil génital féminin, pour parler en terme sexuel – car l'hystérique montre le trou, peu importe où il se trouve dans le raisonnement, dans le sentiment d'intégrité, ou sur le corps. Cassandre montre qu'en chacun de nous se trouve une part irraisonnée : une peur, un déni. Elle montre la faille dans notre perception de nous-mêmes. Elle montre que hors du cabinet de Freud, les hommes sont sans doute plus proches de l'hystérique, dans son débordement pulsionnel qu'au modèle propre et guindé que les Lumières ont voulu donner de l'homme. Avec le XIXème siècle, le romantisme puis le décadentisme, le poète/héros est corrompu de l'intérieur, rongé par ses passions, et terriblement humain dans ses faiblesses. Ce qui pose invariablement la question : quelle éthique pour ce nouvel individu pulsionnel et égocentré ? Dans son ouvrage, *les Sources du moi, la formation de l'identité moderne,* Charles Taylor démontre comment le moi individuel vient à occuper la scène centrale de la culture moderne - « l'individuation expressive est devenue l'une des pierres

[867] FREUD, Sigmund, *Introduction à la psychanalyse*, Payot, (1916) 1989, p. 33.

angulaires de la culture moderne »[868]-. Mais aussi comment l'esthétique et l'éthique ont commencé à se séparer au XVIIIème siècle, créant pour ainsi dire un nouveau besoin moral plutôt centré sur la réalisation de chaque individu selon son potentiel personnel – ce que disait déjà Montaigne dans ses *Essais* -. Ce qu'il explique de la manière suivante :

> « L'expressivisme fournit la base d'une individuation nouvelle et plus pleine. C'est l'idée qui se développe à la fin du XVIIIe siècle, que chaque individu est différent et original, et que cette originalité détermine la façon dont il doit vivre. […] Ce qui est nouveau, c'est que la différence porte en réalité à conséquence quant à la façon dont nous sommes appelés à vivre.[…] Elles impliquent plutôt l'idée que chacun d'entre nous doit suivre sa propre voie ; elles imposent à chacun l'obligation de se mesurer à sa propre originalité. »[869].

Continuant sa réflexion, Charles Taylor explique que l'art devient alors essentiel en tant qu'activité qui participe à la réalisation de la nature individuelle de chaque être humain. « Le respect que nous éprouvons devant l'originalité artistique et la créativité situe l'art aux frontières du sacré et reflète le rôle fondamental que la création/expression joue dans notre compréhension de la vie humaine. »[870]. L'art acquiert la nouvelle fonction de définir l'humain, « d'amener à sa pleine définition ce qui n'est encore qu'imparfaitement déterminé »[871]. L'art ne peut donc plus se réaliser entièrement par la mimésis, mais doit composer avec une nouvelle réalité toujours en cours d'élaboration, dans la mesure où l'art « rend manifeste une chose en même temps qu'il la réalise, la parachève »[872]. Cette réflexion de Taylor est d'un grand intérêt pour notre recherche puisqu'elle justifie en quelque sorte l'originalité de Cassandre à notre époque comme figure en perpétuel mouvement et en recherche de définition, telle que nous l'avons démontré à travers les occurrences de nos corpus. La pensée de Taylor nous permet de situer Cassandre dans son époque postmoderne comme un sujet éthique, dont la quête personnelle tend vers

[868] TAYLOR, C., *op. cit.*, p. 471.
[869] *Ibid.,* p. 470-471.
[870] *Ibid.,* p. 472.
[871] *Ibid.,* p. 472.
[872] *Ibid.,* p. 472.

l'élaboration d'une morale basée sur cette nouvelle conception de l'art et du sujet. L'utilisation par Charles Taylor des termes « pleine définition » n'est pas anodine. Bien au contraire, elle met le doigt sur un point essentiel de Cassandre : son impossibilité à atteindre une définition pleine et finie, ce qui par effet antagoniste en fait une figure du vide, montrant inlassablement l'impossibilité d'atteindre cette « pleine » définition. Cette dimension éthique de Cassandre se manifeste par l'expression le « cri de Cassandre ». Littéralement il n'y a aucun cri de Cassandre, dans toutes les occurrences de nos corpus, et même dans notre corpus théâtral, il n'y a pas de cri. Évidemment, les critiques littéraires et les auteurs parlent du cri de Cassandre sous la forme du discours rapporté ; il est décrit, déjà pris dans une association, utilisé par les signifiants propres à chaque auteur qu'il condense, mais il n'est pas décrit dans sa gestuelle, ni dans sa voix. Le cri de Cassandre obtient le statut immédiat de représentation d'un message, le cri touche à l'intime vérité du sujet.

Le cri de Cassandre et la littérature ont cette fonction de montrer la faille du sujet, mais aussi les échecs de nos civilisations. En contrepartie, Cassandre a aussi la fonction de nous proposer des alternatives, de nous projeter dans l'avenir, de projeter une image idéalisée qu'elle souhaite voir devenir réelle. L'art nous propose cette quête de vérité qui répond à notre désir de réalisation et de préservation. En nous proposant des formes d'utopie, elle met du baume sur notre peur fondamentale de disparaître. L'espèce humaine a besoin des visionnaires qu'ils soient prophètes ou écrivains pour raconter ce qu'il y aura après, pour nous offrir un univers des possibles. L'art nous propose de répondre à notre besoin de vérité personnelle, en le nourrissant en le stimulant.

En littérature, la vérité devient un mot qui supplée à celui d'idéal. Comme Cassandre, à qui il est souvent associé, il fait partie de ces signifiants vides dont la béance demande à être comblée par des représentations personnelles ayant depuis

longtemps perdu leur sens collectif et n'en ayant peut-être jamais eu. Ce thème de la vérité pose indirectement le problème de la langue incapable d'exprimer cette nouvelle réalité. Ce qui nous conduit, dans notre réflexion, à aborder cette langue « malade » de son incapacité à définir le mal de ce siècle. Dans ses différentes représentations, nous avons vu que les auteurs sont confrontés à ce problème de la langue inapte à dire ces réalités invisibles qui n'existent pas. Cassandre avec sa parole alarmiste contraint la langue à se réfugier dans ses limites extrêmes, à se renouveler, à s'éclater.

1. Blessure de la langue : l'indicible

La représentation de Cassandre exige une rupture de la forme linguistique/poétique et du fond de la figure mythique. Dans l'usage, personnage de la parole, donnée, enlevée, puis brisée, la langue de Cassandre se voit parée au XXème siècle, de plusieurs significations insolites, qui sont bien loin de la portée littéraire de son personnage : « oiseau de mauvais augure », « jouer les cassandre », « cri de Cassandre ». En effet, Cassandre brise notre rapport à la langue : en introduisant un effet de doute quant à la véracité de son énoncé. C'est grâce à la psychanalyse que Freud a démontré au moyen des hystériques l'importance de la langue parlée dans la cure et l'importance de voir la parole « fausse » comme étant vraie, c'est-à-dire se référant à un sens qui n'est pas encore élaboré.

L'usage quotidien du nom de Cassandre a souvent oublié l'origine de ses significations, et les usages littéraires se perdent dans la surabondance des références. Des deux manières, Cassandre se détourne du sens de son nom, étant dans les dictionnaires, nom propre ou nom commun, masculin ou féminin. Comment un nom peut-il conserver une identité alors qu'il sert tous les usages ? Linguistiquement, ce mot « cassandre » est pour la langue un signifiant, réinvesti par un ensemble de

significations dont, les origines demeurent parfois introuvables, ne figurant nulle part dans les textes littéraires. L'usage l'associe à une énonciation qui est fausse. Ou encore à un individu qui se prétend autre chose, pour dire ce que personne ne veut entendre. « Jouer les cassandre », c'est se déguiser de son nom pour dire un mensonge sans mentir soi-même. Or, prendre son identité est loin d'être un simple jeu. Le « cri » de Cassandre, outre la référence chez Homère dans une très brève allusion à son cri de mort, ne se réfère plus à un délire bruyant de l'usage populaire, mais à un avertissement raisonné, effrayant et vrai dans la littérature. En somme, Cassandre s'est scindé en deux ; d'une part, dans la langue ayant une vie dans un usage linguistique indépendant, et de l'autre part, dans des représentations littéraires. Le point commun entre ces deux tangentes est qu'elle survit grâce à la béance qui ne demande qu'à être investie. Dans le *Trésor de la langue française* publié en 1977, sous l'entrée Cassandre n'est mentionné que ce vieillard sot et ridicule – mot utilisé par Stendhal –, sans aucune autre entrée[873]. Dans le *Robert des citations*, 1991, Cassandre est Adolphe Mouron, le célèbre publiciste[874], aucune mention n'est faite de la prophétesse. Puis, dans le *Grand Robert de la langue française*, datant de 2001, une mention très courte, Cassandre prophétesse de la mythologie grecque, puis la locution « jouer les Cassandre » : « Faire des prophéties pessimistes au risque de déplaire ou de ne pas être cru »[875]. Enfin dans un plus petit dictionnaire, édité chez Bordas, datant de 1984, la même expression « jouer les Cassandre »[876]. Il semblerait comme en témoigne l'écart entre les œuvres de notre corpus, (1935, 1979, 1994, 1998, 2006, 2009) qu'elle ait été écartée entre les années 30

[873] IMBS, Paul, *Trésor de la langue française : dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle (1789-1960)*, Paris, (Gallimard) Éditions du centre national de recherche scientifique, 1971-1994, en 16 volumes, tome 5.
[874] PIERRON, Agnès, *Dictionnaire de citations & jugements : les personnages et les lieux célèbres évoqués par les grands auteurs* / par Agnès Pierron ; avec la collaboration de Laurence Laporte, Didier Le Bonhomme, présenté par Alain Rey, Paris, Le Robert, coll. « Les usuels du Robert » c1991, p. 223
[875] ROBERT, Paul ; REY, Alain, *Le grand Robert de la langue française*, 2e. éd. augm., dirigée par Alain Rey du Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française de Paul Robert, Paris, Dictionnaires le Robert, 2001, tome 1, p. 1980.
[876] LAFLEUR, Bruno, *Dictionnaire des expressions*, Paris, Bordas, 1984, p. 91.

et 70 de la littérature et de la langue française, retrouvant un regain d'intérêt dans les années 1990 à 2010, ce qui explique son absence des dictionnaires. Sa parole survit et renaît avec les œuvres contemporaines manifestant un intérêt pour sa parole subversive et son besoin de dire.

Pourtant, son obligation de dire, malgré tout, donne à la parole de Cassandre une dimension éthique. Cette parole, en effet, s'élabore, en alliant à une panoplie de techniques littéraires et linguistiques, sous l'ordre du dire et d'un impératif moral qu'elle doit à sa communauté. Cela nous permet d'affirmer la pérennité de sa parole, car Cassandre reste perçue au fil des siècles comme un personnage droit et moral. Elle n'est pas crue, sans pour autant être menteuse. Il est accepté communément ce que montre le terme « jouer » de sa locution, que ce qu'elle dit ne peut se dire que dans le jeu, dans la fiction de la littérature. La deuxième expression se rapportant à Cassandre est ce cri, qui lui est imputé. Présent dans les textes littéraires sous forme de référence par un discours rapporté, sans qu'il n'y ait jamais de cri, - un son impossible à représenter linguistiquement autrement qu'en disant « je crie » ou par des onomatopées – nous n'en avons trouvé aucune occurrence dans les dictionnaires. En littérature cependant, le cri est associé à un mouvement de la voix manifestant l'intensité émotive vécue par le sujet. Le célèbre tableau *le cri* de Munch a d'ailleurs démontré que même silencieux, le cri ne perd rien de son intensité. Ce cri se rattache avec Cassandre à son devoir moral du dire poussé à son paroxysme, car c'est d'être forcée de dire et de constater son impuissance à être entendue dont elle se désespère et qui la pousse à proférer ce cri de folie, d'appel, et d'alarme. Le premier aspect de l'éthique porté par le cri de Cassandre est cette blessure de la langue suggéré par le mot « cri ». Le cri oblitère la voix, il la fragmente et montre la faille dans la langue. Il apparaît lorsque la langue n'arrive plus à dire. L'incapacité de la langue ainsi dévoilée se fait sur le mode de

la compassion. La langue est blessée par ce qu'elle ne peut plus dire. La langue est face à un indicible.

L'indicible revient continuellement dans la parole de Cassandre. Nous venons à peine de quitter cette exploration du retour que nous sommes obligés d'y refaire allusion dans la parole. Car, cette blessure de la langue est ce qui dans la parole de Cassandre ce qui se répète sans cesse. Répétition qui nous indique qu'il y a là quelque chose d'encore innomé mais d'essentiel pour sa représentation. Comprendre Cassandre revient à écouter ce qui est insaisissable dans cette folie hystérique : une langue insuffisante pour dire un indicible qui passe inévitablement par la gestuelle pour suppléer au manquement de la langue. « L'hystérique souffre de réminiscence »[877], dit Anne Élaine Cliche, car sa langue est celle d'une mémoire dont le souvenir est absent et doit encore s'inventer. Ce que Pontalis confirme, situant le déficit de l'hystérique du côté de l'imaginaire. Ce qui lui manque, elle doit le créer à partir des traces du traumatisme dans le non-dicible et basculer dans la parole pour tenter de dire : elle doit parvenir à substituer le souvenir aux réminiscences[878]. Elle doit réussir à créer par sa langue un lieu habitable, où pourra se matérialiser l'indicible. N'y parvenant pas, elle reste dans la répétition d'un discours de profération, trace du trou dans sa mémoire, trace de ce souvenir inscrit par les sensations qui l'entourent : « C'est cela, je dirais, l'irrecevable de la performance, sa langue non seulement "de transport et d'emportement", mais de déportation et de retour simultanés, *in actu*, en un seul coup, en un seul temps »[879]. La parole de l'hystérique dénonce cette crise de la langue, elle fait apparaître les manquements de l'autre, et l'urgence de son besoin personnel de maîtriser son effroi. Déjà, dans ses *Études sur l'Hystérie*, Freud constatait que ses patientes se plaignaient des limites de la langue. « Il [le patient hystérique] pense évidemment que la langue est

[877] CLICHE, A.-É., *op. cit.*, p. 126.
[878] PONTALIS, J.-B., *op. cit.*, p. 60.
[879] CLICHE, A.-É., *op. cit.*, p. 127.

trop pauvre pour lui permettre de dépeindre ses sensations ; ses sentiments eux-mêmes sont quelque chose d'unique, de jamais vu encore, que l'on ne saurait parvenir à décrire parfaitement »[880]. Difficultés à écrire/décrire que Freud rencontre lui-même pour expliquer ses récentes découvertes.

Pour Gori, l'hystérique dénonce par son cri les manques de nos civilisations, d'une part le manque de savoir, et d'autre part le manque d'idéaux : « Ainsi, l'hystérie nous offrirait aujourd'hui ce que l'on peut se risquer à attendre d'elle : la mise en scène de nos désirs et l'effondrement de nos paysages idéologiques. […] L'hystérique épouserait l'étirement de notre vie entre la compulsion maniaque à consommer et la morosité déprimante de l'ennui. »[881]. Pour George Steiner, le cri de Cassandre dénonce aussi l'effondrement de la tragédie, en d'autres mots la perte du sacré de la parole. Selon lui, le cri de Cassandre montre que la langue a perdu de sa puissance. Son cri réaffirme que nous avons perdu confiance, perdu la foi en son authentique vérité[882]. Ce que Chrita Wolf énonce clairement dans son livre en laissant dire à Cassandre : « Le frisson de peur qui s'attachait à mon nom avait perdu de sa force. »[883]. Elle le pressent, mais s'y oppose. Elle écrit « Cassandre » pour redonner une force à sa parole, « ce sont les grecs qui se chargèrent de le [frisson de peur rattaché à mon nom] faire renaître »[884], tout comme elle, auteure s'est chargé de lui redonner vie. Sa volonté de faire survivre Cassandre, la puissance de la parole se transmet aux autres peuples, à l'autre confident et à l'autre lecteur. Alors les représentations littéraires de Cassandre, sa mise en mots sont des formes de réponse à cette blessure de la langue parce ce que le langage doit conserver son pouvoir de dire vrai et de communiquer pour que l'autre fonde le sujet dans une reconnaissance bienveillante, pour supporter son indicible.

---

[880] FREUD, S, *Études sur l'hystérie*, *op. cit.,* p. 107.
[881] GORI, R., *op. cit.,* p. 173.
[882] STEINER, G., *La mort de la tragédie*, *op. cit.,* p. 344.
[883] WOLF, C., *op. cit.*, p. 432.
[884] *Ibid.,* p. 432.

L'article de Laurent Danon-Boileau, *La force du langage*, publié en 2007, nous offre d'explorer un type de parole encore inédit, la parole compulsive qui comporte plusieurs similitudes avec le cri de Cassandre. Le cri est une actualisation de la parole de l'autre en soi, une demande que Cassandre adresse répétitivement – sa fonction d'énigme que nous avons explorée dans notre deuxième partie – à autrui. Cette parole profératrice et répétitive forclôt aussi bien l'auditeur que le sujet de l'énonciation, tout en invalidant l'énoncé qui est sans sens apparent[885]. La parole compulsive reste, selon les termes de Danon-Boileau, une parole « qui conduit le sujet à investir la profération pour tenter de provoquer un agir chez l'autre ou actualiser une trace perceptive »[886]. C'est une parole qui tente malgré tout d'établir un contact. Danon-Boileau décrit les opérations psychiques qui expliquent et justifient l'utilisation de cette parole profératrice dans des moments d'effroi. Il remarque son caractère répétitif, remise en jeu maîtrisée de l'effroi de naguère, de cet éprouvé initial, mais aussi de celui qui surgit dans la rencontre actuelle avec l'autre. Or, selon Danon-Boileau, « certains traumatismes ne laissent pas de traces dans la psyché parce que leur violence l'a temporairement effondrée. En lieu et place de la mémoire de l'événement disruptif, il y a un trou. Cependant, en bordure du trou, peuvent néanmoins demeurer des "représentations limites" qui sont la trace du processus moteur ayant permis la décharge causée par le trauma »[887]. L'hypothèse émise par Danon-Boileau pour expliquer l'absence de l'éprouvé initial, s'inscrit dans la succession de Freud qui avait déjà remarqué cette souffrance chez ses patients associés à une réminiscence dont le souvenir était absent. Cette description semble circonscrire les processus psychiques entourant l'indicible de Cassandre, qui serait

[885] DANON-BOILEAU, Laurent, « La force du langage », *La cure par la parole*, Revue française de psychanalyse no 5, 2007, décembre, tome LXXI, p. 1341-1409.
[886] *Ibid.,* p. 1377.
[887] *Ibid.,* p. 1381.

l'éprouvé initial absent qui explique la béance dans sa parole, et le cri son substrat moteur. En somme ce cri qui se reproduit est la succession des mouvements phonatoires qui ont servi à évacuer l'effroi ressenti initialement[888]. À chaque entrée en scène dans la littérature, Cassandre rejoue cette parole profératrice qui montre la béance laissée par l'absence d'inscription dans sa psyché de l'effroi initial. Denise Desautels d'une effarante lucidité décrit ce phénomène dans la correspondance. « J'ai beau lire et relire… que de vastes trous de mémoire. […] Est-ce le temps qu'il me faut pour les rendre inoffensifs ? »[889]. Parole répétitive, compulsive qui porte l'espérance dans sa réitération, d'être entendue, maîtrisée.

Chez Christa Wolf, le cri de Cassandre suit le même processus. Cassandre ne s'explique pas ses cris de douleur. Le cri fige. Puis, les protagonistes l'ignorent. Penthésilée vient de mourir et les femmes déchaînées se jettent sur Panthoos, ce prêtre étranger. Cassandre le connaît depuis son enfance, il est des leurs, mais la colère des femmes le choisit.

> « Pendant quelques secondes régna un silence de mort. Puis ce cri, ce cri de désespoir et de meurtre. Elles se précipitèrent et me renversèrent. […] Le glapissement, le glapissement du putois. Du bois cogne sur la chair. Un crâne craque. »[890]

Comparée au cri de Cassandre, l'image de cette mise à mort, et même ces bruits, « glapissement » « craque », sont très clairement représentés. Le cri de Cassandre reste du côté de la sensation, d'un serrement peut-être à la poitrine, d'une sensation forte et douloureuse qui n'est décrite que par ce mot : le cri. Son cri ne dit rien, il nous transmet directement la sensation du désespoir, sans passer par les mots. Les mots n'arrivent pas à tout dire. La sensation associée au cri reste indicible. Cassandre dit de Panthoos : « Vraiment je ne sais pas pourquoi ce Panthoos m'occupe tant l'esprit. Est-

[888] *Ibid.,* p. 1382.
[889] ALONZO, A.-M. ; DESAUTELS, D., *op. cit.*, p. 71.
[890] WOLF, C., *op. cit.*, p. 412.

ce un mot qui, attaché à son nom, veut se détacher des abysses dans lesquels je ne suis pas descendue ? Est-ce une image ? »[891]. Ou pourrions-nous lui suggérer, est-ce ce cri ? Car, la sensation n'est pas encore passée du côté de ce qui est représentable. C'est qu'il y a là une réminiscence d'un indicible qui se répète en lui revenant continuellement à l'esprit. L'effroi qui n'est ni mot, ni image qui ne peut pas encore être pris en charge par la langue.

Cette parole de profération ne communique pas autrement que par l'émission de bruits sans sens pour l'auditeur. Le sens de cette énonciation bruyante sans mots est reporté hors du langage sur l'être de l'énonciation pris dans un schéma répétitif. C'est une langue qui engage la sensation de celui qui écoute, explique Danon-Boileau. « C'est la sensation que le langage compulsif convoque en celui qui l'écoute. Et c'est en se laissant aller à l'éprouver que l'objet peut en dire quelque chose qui risque d'infléchir en retour la parole du sujet. C'est ainsi qu'il peut créer les conditions d'émergence d'une parole associative »[892]. Dans sa fonction d'énigme, la parole de Cassandre pose aussi une demande de reconnaissance de ce qui n'existe pas encore, de l'indicible, et qui est la réponse à son malaise. Une fois reconnu cet indicible peut commencer à se dire.

Dans la correspondance des *Lettres à Cassandre*, les deux auteures inventent cet espace pour Cassandre, lui donnent la possibilité de se dire à nouveau, et lui insufflent par leur travail sur les mots une parole désarticulée et hermétique qui finit par trouver du sens dans l'écho de leurs répétitions. « De l'une à l'autre, le sens des mots bouge : douleur, corps, nuits, toucher, lit, assise, mouvement, cage, besoin, os, promenade, bouger, danser, chaise, amour, fracture, treize. Le sens des mots bouge et

[891] *Ibid.,* p. 287.
[892] DANON-BOILEAU, L., *op. cit.*, p. 1386.

nous rejoint là où l'univers bascule. »[893]. Chacune à leur tour elles reprennent à leur compte ces paroles profératrices. « Cassandre ! / Comme une amie d'enfance jamais oubliée » écrit par Anne-Marie Alonzo, lettre du 9 février, repris par Denise Desautels « "Une amie d'enfance jamais oubliée" », dans la lettre du 11 février. La reprise du segment de mots de l'une à l'autre greffe à ces représentations limites en bordure du trou de cassandre, un ensemble de significations – désert, geste, immobile – qui fait basculer cette parole profératrice plutôt motrice vers une parole communicante.

Faisant partie de ce type d'énoncé s'invalidant lui-même, figurent en tête de liste les oxymores dont les deux termes en apparence contradictoires déroutent et empêchent la création d'images. Cette figure de style laisse transparaître dans son apparente contradiction un retour au sens des mots pris individuellement, puis dans leur contexte d'écriture qu'il demeure dans la langue un indicible. La relation aux mots est conflictuelle, nécessaire mais insuffisante. « Assises, debout ou couchées. Les mots ne nous protègent ni de la douleur ni de la guerre. »[894]. La contradiction dans la posture d'énonciation assise, debout, couchée, est aussi révélatrice d'une posture oscillante face aux mots qui s'avèrent incapables de prendre en charge trop de douleur, trop de guerre. « Se savoir muette bavarde sans paroles »[895]. Pour que l'indicible puisse se dire, la langue doit être poétique et associative. À cela la correspondance supplée par l'effort esthétique : « te donner des ailes »[896], « Écrire »[897] et « Tout refaire »[898], diront les poétesses.

> « Plus de cri pour moi depuis deux semaines mais une lente résignation. Ne plus lutter contre la douleur en la refusant désespérément mais SAVOIR plutôt que la douleur est/sera là pour des semaines des mois à venir.

[893] ALONZO, A.-M. ; DESAUTELS, D., *op. cit.*, p. 63.
[894] *Ibid.,* p. 37.
[895] *Ibid.,* p. 38.
[896] *Ibid.,* p. 83.
[897] *Ibid.,* p. 101.
[898] *Ibid.,* p. 101.

> Simplement SAVOIR ou COMPRENDRE peut faire cesser les larmes et mettre le cœur au repos. Pour un temps. »[899]

Le deuil commence à se faire. Acceptation de cet autre moi en soi qui passe par son écoute. Mais surtout, la création d'un sujet éthique qui élabore tranquillement une sagesse basée sur ses expériences. Cette souffrance ne peut être prise en charge que par la culture dans son entièreté. « Seule la culture peut constituer, selon Winnicott, le lieu où sens et non-sens, communication et non-communication, peuvent paradoxalement apparaître et coexister. »[900]. La libération de ces souffrances passe par une manifestation culturelle, œuvre ou encore prise en charge dans une relation d'aide. Ce que Lacan, s'inscrivant dans la lignée de la recherche de l'*Alètheia* décrite dans la première partie, donne comme étant une partie intégrante de ce travail de la parole. Cette recherche de la vérité sur soi est ce qui permet à l'homme d'échapper à sa condition humaine, de se libérer en quelque sorte de comportements répétitifs et nocifs : « aussi bien pour la résoudre entièrement [la névrose] l'analyse devrait-elle être menée jusqu'au terme de la sagesse. »[901]. C'est en partie cette crise du langage qui conduit les auteurs à entreprendre une quête de la sagesse par l'écriture dans une tentative de se comprendre et de mettre des mots sur l'indicible tapi au fond de chacun. « Écrire … plus près de la fiction qui seule, permet l'élargissement et l'approfondissement de l'intimité. »[902]. Répondant à Anne-Marie Alonzo parlant des *Paroles suffoquées* de Sarah Kofman et se demandant comment écrire *après tout ça*, Denise Desautels dit : « Possible seulement avec cette écriture qui est la tienne et qui prend naissance si près du silence. »[903]. L'écriture de l'intime, la littérature, sans prétendre à résoudre les problèmes de l'humanité, se vouent à la découverte de soi et au rétablissement de cette

[899] *Ibid.,* p. 100.
[900] WINNICOTT, dans GORI, R., *op. cit.,* p. 171.
[901] LACAN, J., « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse », *op. cit.,* p. 281.
[902] ALONZO, A.-M. ; DESAUTELS, D., *op. cit.*, p. 58.
[903] *Ibid.,* p. 66.

authentique subjectivité, qui dans un projet humaniste tentent de comprendre un peu mieux l'homme et d'en dégager des savoirs utiles.

2. Le moi en procès : conciliation de l'autre en soi et face à soi

Par ailleurs, le cri de Cassandre dans sa dimension morale rappelle au sujet éthique qu'il est responsable de lui-même, de ses actes, mais aussi de se comprendre soi-même. Cassandre est profondément morale, par sa tâche, mais aussi par cette blessure de la langue qu'elle incarne pour dénoncer les manques de la civilisation à laquelle elle appartient. Cassandre par ses prophéties tente de mettre un terme aux cycles de violence et de destructions humaines. Dans l'Antiquité, elle le fait au nom des siens et des dieux. Avec la postmodernité, elle le fait au nom de la préservation de l'espèce. Cassandre annonce la fin des civilisations, elle annonce la fin, la mort des siens, une catastrophe dont la portée est historique et personnelle. Sa fonction de mettre en garde est universelle, et existe dans toutes les civilisations. La notion de dieu disparaissant, l'homme devient responsable de ses actes de vengeance et n'agit plus qu'en son nom. « Il s'agit d'une liberté qui se définit négativement, par le déclin ou l'érosion de toutes les images d'ordre cosmique »[904], selon Charles Taylor. Comme le soulignait Claudel dans sa traduction de l'*Orestie*, Oreste doit se penser comme la représentation de l'homme responsable de ses crimes face aux dieux, mais aussi face aux hommes. Sartre en fait un homme libre dans *Les mouches*. Dans le texte d'Eschyle, Oreste préfigurant le citoyen démocratique, est annoncé par Cassandre dans l'*Agamemnon* comme son vengeur. Cassandre annonce, non seulement la fin des civilisations anciennes grecques et troyennes, mais aussi ce qui suivra, soit l'avènement d'un ordre démocratique nouveau à travers Oreste. Dans la pièce qu'Eschyle lui

[904] TAYLOR, C., *op. cit.,* p. 495.

consacre, Oreste doit répondre lors d'un double procès humain et divin de ses actes. Pourchassé par les Érinyes pour son meurtre, en simple mortel qu'il est, sa vengeance ne semble plus légitimée. Son crime devient le modèle, par la mise en scène de son procès, de l'importance pour l'individu de réfléchir à ses motivations, aux causes et aux conséquences de ses actions, en d'autres mots à la dimension éthique de la vengeance. Jugé par les dieux puis par les hommes, Oreste est le symbole de cet homme responsable.

Humaniste avant l'heure selon Paul Claudel, Eschyle dans l'*Orestie* fait redescendre les pouvoirs sur terre, à la suite de Prométhée, et passe le flambeau de la justice aux hommes. Dès lors, le monde occidental connaît ces deux niveaux de justice : la justice divine s'exerçant sur la conscience humaine, et la justice des hommes qui examine et exige punition pour les crimes commis. Désormais la liberté individuelle est un bien acquis, selon Charles Taylor : « le caractère central de la liberté en tant que bien est un universel dans le monde moderne ». Or, dit-il, « ce fait associé à l'idéal de bienveillance universelle, a engendré un autre impératif moral profondément ancré de justice universelle, qui a trouvé son expression au cours de notre siècle dans les diverses déclaration universelles des droits »[905]. L'homme a recours aux textes législatifs pour se forger une conscience personnelle et sociale. Cassandre répond à une obligation de dire qui comporte deux dimensions. D'une part, l'ordre personnel où le dire formule une demande d'aide maladroite. Et, d'autre part, une obligation du dire qui répond à la nécessité qu'elle éprouve de sauver sa collectivité de ces catastrophes à venir, qu'elle est la seule à voir.

Pour le sujet, peu importe la motivation, il en résulte un fardeau lié à l'obligation de dire, sachant que cette posture mène directement à une mise en procès du sujet libre, troublant la tranquillité de ses semblables. Cassandre est jugée pour ses paroles,

[905] *Ibid.,* p. 496.

qui sont élevées à la valeur d'actes, sa parole conservant son statut véridique. Mise en cause sur l'aspect véridique de sa parole, elle sera jugée sur sa moralité en tant que personne. Accusée de mentir en quelque sorte, mais surtout de suggérer des choses inadéquates avec la réalité. Puis, elle sera jugée pour ses paroles qui suggèrent la présence de quelque chose qui n'existe pas encore. À ce titre, elle sera condamnée comme tous les poètes et philosophes pour tenter de montrer la présence de l'*Alètheia*. Enfin, elle sera condamnée pour troubler l'ordre public et dans les sociétés les plus tyranniques, elle sera considérée comme ennemie du système politique.

Chez Christa Wolf, Cassandre est fille de roi et prophétesse. Dans la cité, elle a un statut qui donne à sa parole pleins pouvoirs. Lorsque Penthésilée, reine des amazones, lui demande pour qui elle se prend pour parler ainsi, Cassandre sourit[906]. Elle parle en effet selon son statut, en son bon droit. Or, son apprentissage consiste justement à se défaire de cette arrogance. Elle a le droit de parler, comme elle en a le don. Mais, elle réalise que ce don lui impute un sentiment de supériorité sur les autres qui ne lui sert pas à rien. La découverte du pouvoir réel de la parole vraie se fera à son détriment, ce qui la conduit néanmoins à devenir plus humble et à apprendre à se taire, puis à parler de manière appropriée. Elle perd son envie de parler de ce lieu de pouvoir, pour parler du lieu de la sagesse. Elle quitte le droit de parler pour entrer dans le devoir de parler qui sera du côté de la transmission de ce qui est vraiment important.

Cassandre chez Christa Wolf est un être relativement libre dans la mesure où ce roman de l'intime ne confronte pas le personnage à des obligations professionnelles. Elle est prophétesse et doit respecter les rituels, mais très vite, on la laisse faire ce qu'elle veut. C'est de sa propre volonté qu'elle pose les gestes de dire ou de ne pas dire. Elle choisit néanmoins de dire, parce qu'elle croit toujours que la vérité triomphe.

[906] WOLF, C., *op. cit.*, p. 248.

Cassandre est une idéaliste, qui voit ses illusions se briser les unes après les autres. La guerre n'apporte guère d'espace pour une réalisation pleine. Ce sont des valeurs personnelles qu'elle élève elle-même au niveau de devoir : rester fidèle à ses convictions, conscience et lucidité, devenir témoin, vivre pleinement, devenir voyante et sage. Éprise de justice, elle entre dans de vives discussions avec Panthoos, Penthésilée, Priam, Hécube, et Arisbée, dans lesquelles elle défend ses convictions et réfléchit aux différentes idées proposées par les autres. Elle manifeste une réelle volonté de comprendre le meurtre d'Iphigénie par Agamemnon, le comportement séducteur de sa sœur Polyxène, et de son frère Hélénos qui « arrange » ses prédictions de manière à plaire. Elle défend les étrangers de la cité comme Briséis et Panthoos, elle protège les couples menacés et les faibles.

D'un point de vue plus personnel, elle doit se dépasser elle-même, changer ; cesser d'être incrédule, perdre son arrogance, apprendre l'humilité, perdre sa haine, sa rage, acquérir de la compassion, apprendre à se taire et à parler avec tact, apprivoiser ce qui est différent en elle et hors d'elle. Elle apprend par ailleurs à se gérer émotionnellement en maîtrisant ses sentiments, ce qui met fin à ses crises d'hystérie. Les mots seront des alliés dans son apprentissage, car avec eux elle peut réorganiser ses souvenirs et tenter de circonscrire l'indicible. Le cri de Cassandre devient cet hymne à la sagesse, à son idéal qu'elle défend dans son récit rétrospectif. Les critiques ont souvent vu dans la société cachée de la forêt troyenne un monde utopique, ce qu'il est, mais ce monde, il ne faut pas l'oublier, ne s'atteint que par un long apprentissage de la sagesse. À sa mort, au véritable procès de sa conscience, Cassandre arrive sereine. Elle a peur, mais cette peur est vite supplantée par le sentiment d'un accomplissement personnel dont elle témoigne par son récit. Il faut dire que sa vie n'a été qu'horreur et désolation. Le crime de Cassandre serait de se taire, de refuser de parler : « Cent fois j'ai dit non. Ma vie, ma voix, mon corps ne produisaient aucune autre réponse. Tu

n'approuves pas. Non. Mais tu te tairas. Non. Non. Non. Ils avaient raison, et mon rôle c'était de dire non. »[907]. Elle parle. Et le récit témoigne pour elle, elle a parlé et tout le monde a su.

Il faut cependant remarquer que, dans cette représentation, Cassandre est coupable par omission. En effet, elle est surtout présentée comme une victime de sa parole. Pour le reste, elle apparaît en retrait face à ses actes de révolte qui sont peu nombreux et s'applique surtout à regarder les autres personnages commettre des erreurs – d'où elle tire son apprentissage – et choisit le plus souvent de se retirer du palais, puis du temple, que de tenter quelque chose. Elle ne tue personne, et lorsqu'elle déteste quelqu'un, elle se ronge de l'intérieur. En somme, elle ne commet pas d'erreur, car elle agit peu, sa position se limite à observer les autres. Le récit rétrospectif la présente sous un regard favorable et tourne ses erreurs de jeunesse en apprentissage. Clairement, Cassandre est présentée comme une idéaliste victime du système et de la guerre. Avec Christa Wolf, Cassandre n'est personne et est tout le monde à la fois. Elle raconte certes pour une part son récit personnel, mais sa réelle présence n'est que dans la voix narrative, le personnage n'a pas suffisamment de consistance pour exister hors du récit de la narratrice. Ce qui permet au lecteur de s'y identifier. Il n'y a pas de héros, les hommes sont tous lâches sauf Énée et Anchise. Chez Christa Wolf, ce sont des héroïnes pour la plupart, qui appartiennent à des communautés minoritaires, les amazones, les fidèles à la sagesse ancienne dont les idéaux révolutionnaires sont exterminés par le pouvoir en place. Cela justifie que le héros n'en soit pas un, car pour survivre il doit rester caché et transmettre à un autre son idéal qui trouvera plus tard un territoire plus propice représenté ici par Énée, dans un autre monde, dans un ailleurs étranger.

[907] *Ibid.,* p. 425.

La sagesse de Cassandre est de concilier ce qui est étrange et inquiétant du monde extérieur avec les exigences de la réalisation d'un moi individuel. Ce que Janice Morgan avait identifié par des références historiques au contexte d'écriture. « Christa Wolf se livre, par le prisme du roman, à une analyse rétrospective des effets du nazisme sur sa génération, dans un effort pour comprendre comment les êtres humains individuels pourraient mieux réagir aux pressions de l'instabilité politique et du conflit idéologique. À une époque de menace nucléaire permanente et de destruction galopante de l'environnement, Wolf établit l'impératif moral de réconcilier les exigences du moi individuel et celles d'une collectivité responsable »[908]. La sagesse est de réussir à dépasser sa peur personnelle de ce qui est différent pour commencer une réelle conciliation qui ne soit pas aliénante.

Chez nos correspondantes, Cassandre n'est pas mise à distance, elle est complètement absorbée et intégrée au texte. Les auteures établissent un pacte sous l'emblème de la parole « Cassandre » ; acceptant de parler et d'en accepter les conséquences. Elles savent que l'héritage de Cassandre est trop lourd à porter, que fréquenter Cassandre les fait déjà basculer dans un au-delà ou se répètent les gestes minutieux de la quête ; « j'écris tous les jours »[909], geste qui implique sagacité et minutie, tous les jours, elles répètent, réitèrent ce pacte. Elles ne se protègent pas des risques, « passer pour folle »[910] et se savent hors la loi, « nous commettons ce délit »[911], vagabondes et marginales à la conquête de soi, de cette archéologie de l'intime[912] sachant très bien qu'on ne peut pas se risquer à parler à l'invisible[913] et de l'invisible sans être condamnées au discrédit. Mais elles sont déjà condamnées, à être femmes

[908] MORGAN, J., *op. cit.*, p. 32.
[909] ALONZO, A.-M. ; DESAUTELS, D., *op. cit.*, p. 17.
[910] *Ibid.,* p. 17.
[911] *Ibid.,* p. 16.
[912] *Ibid.,* p. 17.
[913] *Ibid.,* p. 17.

déjà, à être des Cassandre, mais aussi comme Colette et Sarah Kofman, à suffoquer en portant des paroles trop lourdes. À tel point qu'elles se voient obligées de ruser pour réussir à concilier toutes les exigences de cette écriture cassandresque : « Nous ne mentons jamais ne cessons de le faire / *Kassandra* ! », et « dois mentir pour (sur) vivre »[914]. Pour dire cette conciliation, la syntaxe d'Anne-Marie Alonzo s'essouffle, se soumettant au rythme sans arrêt de la liaison entre les deux termes de la phrase, supprimant la pause, ponctuation ou conjonction, qu'il devrait y avoir entre les deux propositions. Il s'agit d'une liaison forcée par l'absence de rupture, l'auteure Denise Desautels parle plus loin de « déchirure ininterrompue »[915]. Le « sur » précédant le verbe vivre indique que l'acte de vivre est une question de vie ou de mort pour l'auteure. L'impératif de l'écriture est élevé au rang d'une activité vitale. À cela se rajoute l'idée de « sur » au sens d'une action parallèle, « supra », « au dessus », de la vie, d'une vie sur une autre vie, dans le même dédoublement lié du mentir/écrire, vivre/survivre qui montre la dualité du devoir de vérité. Dualité imposée au sujet porteur de cet héritage trop lourd, effarant de sens. L'auteure poursuit son acte de foi : « Il ne faut pas trop dire. / Mais dire est essentiel. »[916]. Encore une fois, la quête essentielle au sujet le confronte à une dualité intenable : *il ne faut pas*, *mais* ; adverbe de modulation. L'acte de dire est accompagné de l'attribut du sujet « essentiel ». Écrire, malgré cette mise en péril, la peur de ne pas réussir, de vivre le discrédit, de ne plus vivre, de ne plus exister. L'enjeu de ne pas être crédible, de ne pas être crue, fait partie des menaces, du jugement des autres qui pèsent sur Cassandre. La vérité est plus qu'importante, elle permet au sujet de faire face à toutes les accusations qui pèsent sur lui. C'est en son nom que les auteures s'autorisent à « mentir » sans vraiment le faire, obligées de faire ce détour pour parler vrai.

---

[914] *Ibid.,* p. 19.
[915] *Ibid.,* p. 64.
[916] *Ibid.,* p. 20.

Le cri se transmet de femme à femme. Les auteures rassurent Cassandre : « Te dire surtout que du silence m'arrive ton cri »[917]. Ce cri est écouté. La vérité survivra, survit par l'écriture. Le verdict de culpabilité est donné au moment de la mort. Le temps doit être rempli à bon escient, « qu'avant la mort il n'y ait pas eu assez de pas »[918], pour être serein face à la mort, face au jugement de soi sur soi. C'est la manière de vivre, d'accepter de dévoiler cette intimité secrète qui permet de se présenter la conscience tranquille devant la mort. « Une manière intime d'être au monde qui nous protège contre la mort, la seule, jusqu'à ce qu'elle advienne. »[919]. De se garder en éveil est vital[920]. L'écriture n'est pas une obligation mais un devoir, un choix qui s'entreprend de plein gré, que l'auteur : « Refuse cette tâche comme une responsabilité », ou accepte « Me consacre au flottement me veux libre »[921]. Sur le mode de l'échange, ce texte répond à une envie commune de bienveillance. La correspondance protège du regard de l'autre qui met en accusation. Le destinataire offre un refuge aux mots, par une écoute attentive de l'autre qui lui épargne ce sentiment d'incrédulité dont fut victime Cassandre avant elles. Avec ces lettres, les auteures se sentent comprises, et dans leur juste droit. Alors peut se déployer la quête de l'intime au creux d'une oreille attentive : « Écrire, semaine après semaine, à l'amie qui *sait* et de qui l'on *sait*, et trouver le ton *juste* »[922]. Alors, il n'y a plus de cri. Le cri cesse, pour céder la place au savoir et à la conciliation, tout comme chez Wolf. Le défilement des dernières lettres scande la fin du cri, son épuisement. Dans son avant dernière lettre Anne-Marie Alonzo le revendique encore pour effectuer ce retour perpétuel sur sa douleur incommensurable avec laquelle elle doit continuer à vivre. Dans sa dernière lettre, Denise Desautels lui répond : « ce cri qu'il t'aurait fallu et

[917] *Ibid.,* p. 25.
[918] *Ibid.,* p. 60.
[919] *Ibid.,* p. 40.
[920] *Ibid.,* p. 49.
[921] *Ibid.,* p. 53.
[922] *Ibid.,* p. 57.

qu'il me faudrait. Souvent les mots des autres me soulagent. »[923], suggérant à sa correspondante une autre voie d'apaisement. Et Anne-Marie Alonzo comprend grâce à ce refuge que le salut pour sa douleur se crée par du savoir et de la compréhension. « Plus de cri […] SAVOIR plutôt que la douleur est/sera là pour des semaines des mois à venir. Simplement SAVOIR et COMPRENDRE peut faire cesser les larmes et mettre le cœur au repos »[924]. Savoir accepter l'inéluctable pour commencer à se reconstruire avec. Sur ces mots, le livre se termine, se referme. La vie du livre continue maintenant dans la transmission de soi pour véritablement faire œuvre. « Terminer un livre. Le terminer. Demander une bourse. Écrire. »[925]. La parole des écrivaines est transmisse.

La parole nous est toujours donnée. On la reçoit de ses parents, elle nous fait entrer dans une communauté avec son système qui lui est propre. Certains individus possèdent le don du verbe et celui de la voyance. Or, même si aujourd'hui cette fonction n'a plus de rôle social qui lui soit consacrée, elle contraint en quelque sorte ceux qui savent à partager leur savoir. À partir du moment où un individu sait quelque chose d'important, il doit le dire. « Parle ! » lui dira-t-on. Dès lors s'impose à nous la loi de cette civilisation : droit et devoir. Car si nous recevons la parole, nous en avons aussi la responsabilité. Les prophètes auront toujours un rôle parmi nous pour lutter contre la cécité et l'oubli. Wolf écrit : « Comme l'oubli est rapide, et profond »[926], et nous fait apparaître, par la structure de son récit, l'extrême fragilité de notre mémoire, car à peine le récit se termine sur le départ d'Énée et sur l'arrivée de Cassandre au seuil des portes des lionnes que nous avons besoin de retourner au début du livre pour vérifier, pour se souvenir de ce que nous y avions lu. Car le début raconte les mêmes événements que

[923] *Ibid.,* p. 96.
[924] *Ibid.,* p. 100.
[925] *Ibid.,* p. 101.
[926] WOLF, C., *op. cit.*, p. 257.

la fin du livre et nous laisse découvrir arrivé à la fin du récit combien notre mémoire est friable, tout en nous offrant de relire pour comprendre. Devoir de mémoire qui s'impose au lecteur. Devoir de transmettre pour les auteures pour redonner à l'homme la pleine conscience de ses dons, pour l'aider à se construire dans le respect des autres « Tenter de se réconcilier avec soi/l'autre/soi », écrit Anne-Marie Alonzo, consciente de la difficulté d'assumer la liaison entre ces trois termes, dans la vie quotidienne. Freud a tout de suite compris l'implication morale sous-jacente à sa demande de « parler librement » dans la cure. Car c'est le devoir de moralité et l'interdit de la jouissance qui rend malade Élisabeth. Ce même devoir qui empêche Élisabeth de dire, de formuler ses désirs et ses besoins. Lorsque Freud les lui expose, « Elle poussa les hauts cris, lorsqu'en termes précis, je lui exposai les faits en lui montrant que, depuis longtemps, elle était amoureuse de son beau-frère »[927]. Sentiment, désir coupable de bonheur, qui entrave sa bonne marche et la paralyse littéralement. Cette autocensure conduit le sujet à convertir le symptôme somatique à un symptôme organique, de parler avec ses jambes de sa douleur. La tâche de Freud est alors de la convaincre que la formulation de ses désirs, n'est pas acte. Alors qu'Élisabeth fusionne le dire et le faire, mais aussi ses désirs et un sentiment de culpabilité : « tant de vilenies, ce serait impardonnable »[928]. Elle se juge coupable de dire. Freud lui donne alors son appui pour qu'elle ait l'impression que sa moralité est intacte, que dans la parole l'acte réel est seulement le dire : « il fallut longtemps pour lui faire accepter mes deux arguments consolateurs, à savoir que l'on n'est pas responsable de ses sentiments et que, dans ces circonstances, son comportement, son attitude, sa maladie, témoignaient suffisamment de sa haute moralité »[929]. Dans son discours de Rome, Lacan a la perspicacité de remettre la parole psychanalytique dans son contexte culturel pour

[927] FREUD, S., *Études sur l'hystérie*, *op. cit.,* p. 125.
[928] *Ibid.,* p. 125.
[929] *Ibid.,* p. 125.

expliquer cette parole à l'œuvre, une œuvre de la parole donnée et reçue, une parole soumise aux impératifs double du dire et de ce qui est dit, entre assujettissement et libération et de ses conséquences pour l'homme : « L'expérience psychanalytique a retrouvé dans l'homme l'impératif du verbe comme la loi qui l'a formé à son image. Elle manie la fonction poétique du langage pour donner à son désir sa médiation symbolique. Qu'elle vous fasse comprendre enfin que c'est dans le don de la parole que réside toute la réalité de ses effets ; car c'est par la voie de ce que toute réalité est venue à l'homme et par son acte continué qu'il la maintient » [930]. La parole maintient l'homme dans une aliénation qui peut-être sera aussi le lieu de sa libération, et dont l'enjeu se joue dans la capacité d'accepter cet autre, ce qui est étrange et différent, ce qui nous rend meilleur, mais qui effraie, torture et paralyse. Faire l'épreuve de la différence. Cette problématique de la différence est vécue sous forme de xénophobie par la Cassandre de Suzanne Dumarest-Dussauge dont nous avons traité dans la partie précédente. Elle lui fait dire : « Mais les dieux qui m'ont accordé le don terrible de voir, m'ont donné aussi un cœur pétri de toute l'immense misère des hommes. Leurs rires me font mal, leurs cruautés me déchirent et je souffre de leurs douleurs beaucoup plus qu'ils n'en souffrent eux-mêmes… […] Par-delà ta race et la mienne, par-delà ta victoire et mon malheur, nous sommes liés, toi et moi, par l'émouvante communauté de notre condition humaine. »[931]. Parlant à Agamemnon, avide de pouvoir, elle tente de lui démontrer la primauté à accorder à la compréhension de l'homme au-delà de ce que lui-même peut en saisir, d'accepter de croire en ce qui n'existe pas encore, car demain, le futur sera là devant nous, cette catastrophe, cette mort, ce désastre.

[930] LACAN, J., « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse », *op. cit.,* p. 322.
[931] DUMAREST-DUSSAUGE, S., *op. cit.*, p. 89.

Nous venons de voir que le cri de Cassandre tente de rétablir un ordre moral par sa parole. Une fois cet ordre moral établi, la nécessité de le transmettre apparaît comme étant ce qui rétrospectivement donne un sens à la douleur causée par le devoir de dire.

3. La sagesse de Cassandre : l'art féminin de la transmission

Le désir de sagesse et de lucidité accompagne continuellement la figure de Cassandre. Or, ce qui pose problème c'est de maintenir le sujet en quête de savoir vrai quand la souffrance lancinante devient intolérable. Comment tenir cette position intenable et produire grâce à elle un savoir sur soi. Ce désir est aussi celui des psychanalystes qui nous ont accompagnés tout au long de cette recherche. En effet, les psychanalystes donnent à la relation thérapeutique l'objectif de concilier dans le moi sagesse et pulsion, en lui révélant ses désirs et pulsions refoulés, bref en acceptant ces réalités subjectives, intérieures et étrangères – que la psychanalyse étudie – afin d'atteindre une paix intérieure et collective. Annie Ernaux, comme la plupart des écrivains, est en harmonie avec ces réalités invisibles, et comprend bien avant les autres leur utilité, leur nécessité et leur rôle dans la solitude de l'homme.

> « À chaque moment du temps, à côté de ce que les gens considèrent comme naturel de faire et de dire, à côté de ce qu'il est prescrit de penser, autant par les livres, les affiches dans le métro que par les histoires drôles, il y a toutes les choses sur lesquelles la société fait silence et ne sait pas qu'elle le fait, vouant au mal-être solitaire ceux et celles qui ressentent ces choses sans pouvoir les nommer. Silence qui est brisé un jour brusquement, ou petit à petit, et des mots jaillissent sur les choses, enfin reconnues, tandis que se reforment, au-dessous, d'autres silences. »[932]

Dans cet extrait, Annie Ernaux parle de ce que personne ne voit et que cassandre tente de dévoiler. Dépassant le souci d'être écoutés, les auteures et les psychanalystes sont désireux d'aider les autres à dépasser leur propre aveuglement, et de transmettre ce

[932] ERNAUX, Annie, *Les années*, Gallimard, 2008, citée dans DE CAEVEL, H., *op. cit.*, p. 12.

nouveau savoir. Ce procédé d'acceptation nécessaire à la vie postmoderne, d'après les guerres mondiales, les armes de destruction massive et la découverte de l'inconscient, est décrit par André Green qui se veut rassurant, « cela ne veut pas dire que nous deviendrons moins rationnel, mais au contraire que nous étendrons le champ de la raison, en admettant que plusieurs types de rationalité co-existent dans l'esprit humain et s'interpénètrent mutuellement. Nous n'en deviendrons pas plus mystiques, mais plus lucides, en attendant de devenir – si c'est possible – plus sages, car la sagesse ne consiste pas à déclarer que la folie est condamnable, mais à reconnaître que, chez le plus sage, il y a encore beaucoup de folie, et que c'est peut-être une folie de vouloir être sage à tout prix ».[933]. La volonté de transmettre va primer sur tous les autres dilemmes éthiques. Ce savoir est trop important pour être gardé pour soi. En retraçant l'histoire de Cassandre, il ressort une notion essentielle suggérée par la quête et le processus d'apprentissage qui est en œuvre, celui de la transmission de cet apprentissage de l'autre en soi et hors soi. Car, si dans un premier temps, l'impression demeure qu'elle a perdu le don d'être crue, elle n'a néanmoins pas perdu celui de transmettre.

Cette conciliation entre douleur et savoir passe par une lucidité intérieure que les auteures, à la fois Wolf et les deux auteures québécoises, nomment « œil intérieur » qui se veut rationnel et intime. Le poète a le don de double vue : claire vue sur soi, qui doit l'aider à voir les autres, pour ensuite aider les autres à voir. David Dollenmayer, lecteur de Christa Wolf, souligne l'importance de ce passage par l'autre dans la création d'un savoir que nous avons élaborée précédemment dans cette thèse, reconnaissant pour sa part, une partie du travail de Christa Wolf comme descendant d'Ingeborg Bachmann dès

[933] GREEN, A., *La folie privée, Psychanalyse des cas-limites*, *op. cit.*, p. 70-71.

1966[934]. Ce qui nous fait dire que le rapport à l'autre se fait sur le mode de la reconnaissance du travail de l'autre. Christa Wolf avait été critique littéraire et admiratrice de l'œuvre d'Ingeborg Bachmann avant de s'en inspirer. Dans le cas Dora[935], Freud donne la démonstration d'une écriture de cas, où se mettent en place l'ensemble des tensions créatrices de savoir dans la relation aux autres. Dora, dont il souhaite la guérison et qu'elle valide, par ailleurs, ses hypothèses, se fait hystérique jusqu'au bout et jouit de la confusion de Freud. Alors que ce deuxième autre de la confrérie scientifique, est en lecture ultérieure témoin de l'évolution de la psychanalyse, et juge rétrospectivement le travail de son prédécesseur, Freud se sait jugé et c'est dans ce contexte, cette position intenable qu'il élabore son savoir sur l'intime des femmes hystériques.

Le savoir qui se crée en psychanalyse dans et par les histoires de cas relève effectivement d'une expérience intime de la cure, sur le ton de la confidence, ce qui cause pour le scientifique un souci de validation. Ce qui est dit est confidentiel. De plus, l'expérience du dire dans la cure ne peut-être renouvelée ultérieurement. Le psychanalyste qui relate ce dire dans un récit de paroles, prend en charge les propos de son patient et consigne l'ensemble de ses remarques, pour enfin expliquer et montrer à la communauté scientifique les processus psychiques dont il entend démontrer l'existence. Sans une préoccupation constante pour la vérité, l'entreprise perdrait toute crédibilité. Car décider de s'exposer aux invalidations de ses confrères et au regard de l'autre, demande à celui qui se lance sur cette voie, d'accepter dans sa quête le regard de l'autre et admettre que ses idées différentes et étrangères viendront « détruire » et contester le raisonnement et par ce biais l'intégrité du sujet. Le savoir en psychanalyse, tout comme le savoir des poètes, découle d'une position intenable.

---

[934] DOLLENMAYER, David, « Re-Writing the myth : Christa Wolf's Kassandra », *West Virginia University Philological Papers*, vol. 38, 1992, p. 291.
[935] FREUD, Sigmund, « Fragment d'une analyse d'hystérie (Dora) », *op. cit.,* p. 1-91.

Le savoir proposé par nos auteures se construit par le dévoilement d'une expérience intime qui pose des problèmes éthiques pour le sujet (dévoilement excessif de soi, autorisation de se dévoiler, de publier, etc.) qui lorsqu'elle se fait dans la correspondance ou dans la confidence protège le sujet qui ne bénéficie plus de cette protection lors de la publication de ces expériences. Les auteures des *Lettres à Cassandre* sont bien conscientes de ce paradoxe : « Où commence/s'achève l'intimité quand la correspondance intime devient publique ? Où commence/s'achève la fiction quand on dit Anna ou Denise ? »[936]. Pourtant ce dévoilement fait partie du processus d'écriture du livre, ces indiscrétions sont cette archéologie de l'intime faite de découvertes et d'apprentissages sur soi afin de vivre et surtout de mieux vivre. Basés sur le vécu, les auteures sont conscientes de l'incrédulité que pourra provoquer leurs écrits. Comme Cassandre, disent-elles, s'arrogeant son désir de vérité, qui justifie leur propre quête. De plus, elles se détachent volontairement en se ralliant au témoignage de la possibilité d'invalidation de ce qui relève du domaine de l'intime. Le savoir n'est plus dans la lignée du domaine scientifique. Cela donne à l'art la fonction postmoderne de produire du savoir sur soi. Freud s'inscrit dans cette même lignée en donnant à la littérature une place de choix dans l'élaboration de ses mécanismes psychiques, mais aussi parce qu'il a besoin de faire passer du côté de la moralité, la révélation des secrets des hystériques. Dans le cas Dora, Freud note immédiatement, outre le problème éthique de la révélation au grand public de ces secrets, l'amoralité des propos qu'il impute à Dora : « l'éclaircissement d'un cas d'hystérie doit nécessairement dévoiler cette intimité et trahir ces secrets » [937]. Les « secrets » des hystériques ne sont pas nécessairement amoraux, l'amoralité se situe dans le dévoilement plus ou moins consenti de soi, comme le notaient les auteures de la correspondance, car cet autre à

[936] ALONZO, A.-M. ; DESAUTELS, D., *op. cit.*, p. 56.
[937] FREUD, S., « Fragment d'une analyse d'hystérie (Dora) », *op. cit.,* p. 2.

qui je parle peut, dans l'écho de mes paroles, me montrer quelque chose de moi que je ne voulais pas voir/dévoiler.

Le savoir en psychanalyse, tout comme le savoir de l'écriture, découle de l'agir de la parole pour redonner au sujet le pouvoir de la parole par lequel il peut diminuer ses souffrances : « Ses moyens [ceux de la méthode psychanalytique] sont ceux de la parole en tant qu'elle confère aux fonctions de l'individu un sens ; son domaine est celui du discours concret en tant que champ de la réalité transindividuelle du sujet ; ses opérations sont celles de l'histoire en tant qu'elle constitue l'émergence de la vérité dans le réel. »[938]. La parole psychanalytique comme l'écriture donne une voix à l'homme. À Cassandre, elle donne le cri comme ce qui précède la parole. Un moment avant l'être du sujet, pour bien montrer que dans sa douleur Cassandre est parlée avant de réussir à parler. « Nommer la souffrance, l'exalter, la disséquer dans ses moindres composantes est sans doute un moyen de résorber le deuil. […] Cependant les arts semblent indiquer quelques procédés qui contournent la complaisance et qui, sans renverse simplement le deuil en manie, assurent à l'artiste et au connaisseur une emprise sublimatoire sur la Chose perdue. Par la *prosodie* d'abord, ce langage au-delà du langage qui insère dans le signe le rythme et les allitérations des processus sémiotiques. Par la *polyvalence* des signes et des symboles aussi qui déstabilise la nomination et, accumulant autour d'un signe une pluralité de connotations, offre une chance au sujet d'imaginer le non-sens, ou le vrai sens, de la Chose. Par économie psychique du *pardon* enfin : identification du locuteur avec un idéal accueillant et bienveillant, capable de supprimer la culpabilité de la vengeance ou l'humiliation de la blessure narcissique qui sous-tendent le désespoir du déprimé. »[939]. L'être Cassandre est souffrant, mélancolique lors de toutes ses

[938] LACAN, J., « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse », *op. cit.,* p. 257.
[939] KRISTEVA, J., *Soleil noir Dépression et mélancolie*, *op. cit.,* p. 109.

apparitions, par anticipation grâce à ses prédictions ou au présent, elle fait face à la perte des siens et à sa propre mort. De plus, elle incarne un impératif de vérité lié à sa parole, qui dans sa confrontation à l'autre, déstabilise le sujet. Pour remédier à cette instabilité, les écrivaines vont tenter de concilier douleur et savoir. Le savoir sur soi répare et apaise le sujet. Le savoir s'élabore à partir de la béance mélancolique du sujet et remplit peu à peu le vide laissé par l'absence de représentation de traumatisme. Pour Kristeva, la création artistique permet de se réconcilier : « Folie – désespoir. La création artistique les intègre et les dépense. Ainsi les œuvres d'art nous conduisent-elles à établir des rapports moins destructeurs, plus apaisants, avec nous-mêmes et avec les autres »[940]. Ainsi commence, le processus de fabrication de savoir, par une tentative de se trouver entre l'autre et soi et de se rendre habitable. « Cela peut commencer par des mots qui ont le pouvoir, par moments, de le rendre habitable »[941] (Denise Desautels). Faire un livre, qui relate/dévoile la difficile élaboration de soi. Au cœur même de cette entreprise, se rajoute la nécessité, pour authentifier la quête, de la confronter au regard des autres par la publication.

Cette transmission n'a pas seulement pour fonction de dévoiler l'intime du sujet, mais surtout de perpétuer la parole de Cassandre. Déporté, le sujet dévoilé témoigne afin de garder vivant, au-delà de soi, sa pensée. « L'imaginaire est cet étrange lieu où le sujet risque son identité, se perd jusqu'au seuil du mal, du crime ou de l'asymbolie, pour traverser et en témoigner […] depuis un ailleurs »[942]. Cette expérience unique doit servir aux générations futures. « Nous nous torturions le cerveau pour trouver le moyen de leur laisser un message »[943]. Le savoir doit se transmettre en laissant des traces, écrites. Dans *Cassandre*, Christa Wolf met en scène un savoir qui s'élabore dans la

[940] *Ibid.,* p. 198.
[941] ALONZO, A.-M. ; DESAUTELS, D., *op. cit.*, p. 92.
[942] KRISTEVA, J., *Soleil noir Dépression et mélancolie*, *op. cit.,* p. 210.
[943] WOLF, C., *op. cit.*, p. 427.

relation à l'autre qui écoute et qui enseigne. Dans le rêve des deux astres, quelqu'un demande à Cassandre de résoudre une énigme : lequel du Soleil ou de la Lune peut répandre la plus grande clarté ? Bien qu'elle sente immédiatement qu'il y ait quelque chose de faux dans la question, obligée de répondre, elle dit naïvement et à contrecœur le Soleil, entraînant la chute de la Lune Séléné. Troublée par ce rêve, elle va voir Marpessa, qui lui explique : « Le plus important dans ton rêve, Cassandre, c'était l'effort que tu faisais pour trouver quand même une réponse à une question tout à fait fausse. Voilà ce que tu ne devras pas oublier, si pareille situation se représente »[944]. Marpessa enseigne à Cassandre à voir au-delà du langage, les sens, sous-entendus par la question, qui enchaînent celui qui tente de répondre à une réponse forcément fausse. Le rêve des deux astres montre que le savoir réel ne s'obtient pas facilement mais par suite d'un apprentissage par l'essai et l'erreur. Le rôle d'Anchise et d'Arisbée au sein de la communauté traduisent l'importance de l'enseignement pour les générations à venir. Ils s'appliquent par une transmission orale de laisser à cette nouvelle génération un savoir utile. De la même manière que dans le rêve des deux astres, Anchise explique à Cassandre comment Eumélos en arrive à convaincre en toute logique alors que demeure cette impression de faux. « C'est-à-dire qu'il pose comme préalable ce à quoi il doit aboutir : la guerre ». En d'autres mots il tourne sa question de manière à n'avoir qu'une seule réponse possible et qui sert ses intentions. Sagesse dont Lacan nous a longuement décrit les ressorts pour désaliéner le sujet de ses conceptions erronées. « C'est donc toujours dans le rapport du *moi* du sujet au *je* de son discours, qu'il vous faut comprendre le sens du discours pour désaliéner le sujet »[945]. La sagesse passe par cette conscience de ce que fait la langue pour ne plus y être assujetti.

---

[944] *Ibid.,* p. 259.
[945] LACAN, J., « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse », *op. cit.,* p. 304.

Dans notre corpus, la sagesse est voyance. Dans nos deux œuvres, les auteures parlent du regard par leur œil intérieur, comme d'un regard spécifique intérieur et extérieur à la fois, regard lucide et non altéré par les sentiments, qui pourtant regarde avec émotion le monde. Cette voyance est celle de la quête de la vérité sur soi. Denise Desautels avoue que la voyance est discontinue : « Je ne sais pas si je vois toujours bien avec cet œil intérieur. Parfois tout s'obscurcit »[946] car, comme l'explique Anne-Marie Alonzo, « Et la lumière aveugle, qui ne voit qu'à travers son œil intérieur »[947]. La sagesse de voir lucidement ne peut être qu'intermittente.

La sagesse condense un ensemble d'obligations que nous avons explorées tout au long de cette partie. Elle fait partie des apprentissages considérés nécessaires par les auteures qui utilisent Cassandre pour nous démontrer son importance. Sans la sagesse l'homme reste dans l'animalité, sans la sagesse l'homme reste dans ces cycles de vengeance et dans la barbarie, dans la peur de l'autre. La sagesse donne à l'humain les ailes dont il a besoin pour changer et devenir meilleur, pour réussir sa vie. Cette sagesse prend plusieurs formes : réflexion, enseignement, dialogue, qui toutes conduisent le sujet à une connaissance de lui-même, qui lui sert à mieux comprendre son environnement. Cassandre y est poussé par son don de prophétie qui l'expose à l'incrédulité de ses semblables. Son histoire la place dans une position intenable qui la force à se confronter au monde pour trouver des réponses à son problème de parole existentielle. Elle détient une parole vraie qu'elle doit partager avec tous ceux qui sont malheureusement aveugles. Son histoire contient tout le génie et l'absurdité de nos tragédies modernes qui obligent l'homme à se mesurer à lui-même sous le regard de l'autre. Denise Desautels, citant Octavio Paz, soulève ce dilemme de la littérature et de l'existence par cette formulation : « La littérature commence lorsque quelqu'un se

[946] ALONZO, A.-M. ; DESAUTELS, D., *op. cit.*, p. 17.
[947] *Ibid.,* p. 17.

demande : qui parle en moi quand je parle ? »[948]. Ce que démontre Denise Desautels par cette convocation, c'est que désormais le rapport au savoir se fait par le biais de question qui prime sur la réponse. De la même manière que Christa Wolf fait dire à Marpessa que ce qui compte ce sont les efforts de la réflexion : leurs deux livres sont des tentatives d'y répondre.

À l'entendre comme une métaphore, le cri de Cassandre est cette souffrance liée à la difficile recherche de la vérité en soi et à la fabrication du savoir encore inconnu. Marie Goudot donne cette fonction aux personnages mythologiques investis par les écrivains de porter un savoir qui résiste à toute délimitation.

> « Même si certaines femmes mythologiques peuvent être dotées, chez les poètes modernes, d'un pouvoir d'"intercesseuses" qui permet "d'apprivoiser la mort", elles se définissent moins par rapport au contenu de leur savoir que par l'impossibilité de celui-ci d'être domestiqué, par l'absence qu'elles crient ou stigmatisent, par le pouvoir de leur voix à "déceler la faille", provoquant une terreur capable de s'emparer de l'homme "au point de le détruire" »[949].

Pour cette raison, la métaphore du cri comprend la dimension sociale qui fait de cette quête une obligation face à soi, mais aussi face aux autres en tant que sujet autonome et responsable. Le cri de Cassandre c'est ce malaise qui pousse l'autre à tenter de répondre à l'énigme posée par Cassandre sur le sens du savoir et de la vérité dans notre époque, sur ce que la langue fait vraiment de nous et sur ce qui nous rend meilleur. Le cri est ce qui ne laisse pas indifférente et qui amène l'autre à réagir. Son don de double vue lui donne cette possibilité de voir deux fois, de revoir, de voir encore, de se souvenir, de voir plusieurs images quand les mots trahissent, il reste la littérarité des images : de voir l'invisible et de le rendre communicable au-delà du cri : il y a la nécessité de mettre une parole sur ce cri.

---

[948] *Ibid.,* p. 57.
[949] GOUDOT, Marie, « Rivages féminins en mythologie. L'inquiétant savoir des femmes », *Études*, 2001/4, tome 394, p. 528.

4. L'amour du présent : la promesse de rédemption

Le cri est instantané, il condense en quelque sorte une temporalité achronique qui comprend le passé, le présent et le futur, en ramenant par sa réalité fracassante tout à l'instant même où il s'énonce. Le cri ouvre l'énoncé sur le moment de son énonciation. En effet, le cri par définition ne dit rien. Il renvoie par son absence de signification évidente à un contexte qui explique son apparition qui se situe hors de l'énoncé. Le cri a une fonction référentielle qui déporte le regard sur le contexte de la situation de son énonciation. Le cri provoque un sentiment énigmatique qui décale le regard sur les indices qui nous mèneraient au déchiffrement, à la compréhension. Le cri appartient au domaine phonétique, il est signe de la même manière que l'onomatopée appartient à la langue. Le cri de Cassandre, son onomatopée spécifique, n'existe pas. Le cri de Cassandre appartient au paradigme du vide qui demande à être réinvesti.

Les auteures, témoignant d'une valorisation du présent, utilisent le présent comme une condensation de tous les temps. Dans la partie sur l'être vers la mort, nous avons traité du temps eschatologique pour démontrer l'accélération et l'urgence qui soutiennent la quête de soi. Dans cette partie, il s'agit de voir le temps, comme nous le suggère la pensée de François Hartog, dans le sens d'une expérience du temps par une communauté pour une période donnée, qu'il nomme régime d'historicité[950]. La postmodernité a transformé le rapport au temps dans un sens achronique. Les auteurs le confirment par le biais de Cassandre. À la fin du XXème siècle, Hartog constate que le passé n'éclaire plus l'avenir et que la leçon ne vient plus du futur. Désormais, ce nouveau rapport au temps nommé le présentisme c'est la mémoire qui s'installe au premier plan et le présent devient omniprésent condensant tous les autres temps. Les auteures ont fait du présent, qu'elles associent au cri de Cassandre, l'axe temporel

[950] HARTOG, François, *Régimes d'historicité, présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXIe siècle », 2003, 258p.

central de leur éthique. Toutes les idées s'y greffent. Les solutions idéologiques sont centripètes vers le présent. S'il y a quelque chose à faire contre les catastrophes, c'est maintenant dans le détail de la vie quotidienne.

Dans la postmodernité, Cassandre promeut le moment présent en le surinvestissant de toutes les possibilités du futur. Elle l'élève et lui accorde la primauté. Par son cri, Cassandre est en parfaite contradiction avec la tragédie et la prophétie qui vide le présent de tout son sens. En changeant de régime d'historicité, les auteures ont mis à mort la tragédie. En même temps que se meurt la tragédie/prophétie, disparaissent ces discours littéraires dont la fatalité enlève à l'être tout pouvoir sur son destin. Le présent, désormais n'est plus tragique, car il contient toutes les possibilités d'être. L'omniprésence de ce présent omniprésent redonne à l'être toutes les modalités d'existence et son libre-arbitre. Les auteures choisissent de remplir ce présent d'images rassurantes et apaisantes. Alors que le sujet est en perpétuelle chute, il peut se raccrocher à ce moment même, à cet instant, bien qu'il soit bref, pour faire des choix qui lui conviennent.

C'est en partie dans la nature que se trouve cette possibilité de se ressourcer, et de vivre au plus près de soi. Le thème de la promenade se retrouve chez les trois auteures. Ce thème ainsi que celui du voyage initie le mouvement de la part du sujet qui entreprend ses réflexions et tente de trouver des solutions à son existence tragique. La Cassandre de Christa Wolf marche dans la ville et dans la forêt, au bord du fleuve, pour réfléchir, observer et prendre pleinement conscience de la situation.

Chez les correspondantes, le paysage hétéroclite urbain correspond à la recherche de soi dirigée vers l'extérieur « Me promener dans la ville. Ailleurs que dans les mots »[951], alors que le désert est le paysage silencieux de l'intériorité et du repli dans le domaine de l'intime. Denise Desautels combine les deux images : « Paris, Juin. Seule

[951] ALONZO, A.-M. ; DESAUTELS, D., *op. cit.*, p. 22.

au milieu de moi. De mes souvenirs inhabitables – offensifs – qui déforment les paysages. Une femme seule marche dans Paris désert »[952]. Malgré sa paralysie, Anne-Marie Alonzo se voulant visionnaire, se saisit du thème de la marche, se l'accapare pour illustrer tout l'univers des possibles : « Te dire aujourd'hui comme au bout d'une interminable marche, le cœur ne sent rien. […] Je revendique la voyance de Cassandre au-delà de toutes limites. […] Aujourd'hui Denise à lire ta lettre, il me faudrait LE CRI. […] Le *désert* sûrement mais ponctué d'oasis. »[953]. La marche symbolise l'entrée dans un univers de possibilités nouvelles, un espace où certaines limites sont abolies, où se profile un soi authentique. Cette recherche de soi passe par ce cri de Cassandre, par la force qu'elle inspire à l'auteure et par un « aujourd'hui » qui montre l'instantanéité de ces besoins convergeant dans la puissance illocutoire de la parole.

Par ailleurs, le présent se concrétise par une quotidienneté, dans le retour jour après jour de ces petits détails de la vie qui rendent la vie habitable. Les auteures choisissent de placer dans leur quotidien des situations agréables pour apaiser les souffrances du sujet. La beauté de la vie, leur est révélée par leur regard sur le monde, mais surtout grâce à l'omniprésence du présent. Lorsqu'elles souffrent, les Cassandre réalisent l'importance de s'arrêter pour contempler la beauté de la vie. Giraudoux insiste sur ce point dans sa pièce *la Guerre de Troie n'aura pas lieu*, puisque la beauté d'Hélène soulage les âmes. Autour de Cassandre, dont la beauté incontestée est souvent peu décrite, il y a toujours du beau qui se retrouve au présent par le truchement du présent de l'énonciation. Le souvenir permet de ramener au présent cette beauté, alors que les différentes utopies décrites ramènent aussi cette beauté future au présent par le même procédé. Le présent peut donc prendre en charge le fardeau existentiel du sujet tout en lui permettant des évasions temporaires, qui ancrent le sujet dans une

[952] *Ibid.,* p. 71.
[953] *Ibid.,* p. 94.

réalité moins rude. Cassandre parle continuellement de ces réalités invisibles pour le sujet, de ces mondes parallèles souvent sombres mais qui peuvent aussi être gais. La Cassandre de Christa Wolf le dit précisément au début de son récit, elle choisit les images qu'elle veut garder : « C'est la plus ancienne image que j'en garde »[954]. Et le cri chez Christa Wolf se manifeste au moment où la narratrice réalise que ses pensées lui appartiennent encore : « Mais ma curiosité, même dirigée vers moi, se trouve totalement libre. Lorsque j'en pris conscience, je poussai un cri »[955]. Lorsqu'elle se questionne enfin elle-même sur son étrange désir de prophétie : « la question mûrissait, pareille au fruit dans sa coquille, et lorsque la question se détacha et fut en face de moi ». Lorsque la bonne question lui apparaît enfin, un cri s'échappe d'elle : « je poussai un cri de douleur ou de jouissance »[956]. Elle réalise qu'en fait son désir du don de prophétie n'était qu'une erreur. Ce qu'elle désirait réellement, cette sagesse lucide, l'œil intérieur ne peut l'atteindre par les voies institutionnalisées de la prêtrise, mais par le chemin d'une écoute de soi. C'est à ce moment, dès lors que la bonne question est posée, celle qui génère tous les savoirs, que la rétrospection peut commencer. Le temps tragique existe encore dans l'histoire de la narratrice : « 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 »[957]. Ce temps est vidé de tout. Alors que se construit parallèlement, dans la reconstruction narrative de « Cassandre personnage », dans l'écriture de sa vie, ce présent porteur de tous les temps, « - Oui, lui dis-je, je vais y aller. Mais pas tout de suite. Laisse-moi encore un petit instant ici »[958]. Ici, c'est le seuil de la porte des lionnes, où s'ouvrent tous les lieux de la mémoire. L'instant, c'est maintenant qui contient tous les autres temps,

[954] WOLF, C., *op. cit.*, p. 258.
[955] *Ibid.,* p. 251.
[956] *Ibid.,* p. 251.
[957] *Ibid.,* p. 259.
[958] *Ibid.,* p. 259.

celui de la mort, celui des souvenirs, celui de l'être. Elle refuse de se suicider pour voir encore. Voir sa mémoire se déployer au seuil de sa mort pour poser sa voix. Cassandre questionne Arisbé sur le dessin de Cybèle gravé dans la pierre : « c'est quoi ces pierres ? […] Mais que représentent ces images ? ». Elle questionne ces pierres, métaphores de la mémoire historique féminine, et elle est apaisée, car dans cette voix qui pose la question, - la question de Cassandre sur ce devoir de mémoire de tous les temps -, elle se sait enfin prête à entendre la réponse, à écouter et à voir clairement. Elle trouve son réel don de voyance : « Alors survenait un silence où ma voix s'insérait ; elle avait enfin trouvé l'espace qui était prévu pour elle. »[959]. Et Arisbé lui confirme ce que la narratrice sait déjà de ces images : « Peut-être ce que nous n'osons reconnaître en nous-mêmes »[960]. La révélation de cette part encore inconnue de soi s'accompagne de la prise de conscience du temps qui manque pour l'expliquer aux autres.

L'autre, ici le conducteur d'attelage, en lui permettant de rester encore un instant, lui ouvre la possibilité infinie de son existence. Avec lui, les prédictions ne sont plus blessantes, car elle a compris comment parler aux autres. « C'est que tu sais, lui dis-je, cherchant à le ménager : sitôt cette porte franchie, autant dire que je suis morte »[961]. Tout est là, dans ce tact qu'elle emploie, en prédisant sa propre mort dans un extraordinaire don de soi. Curieux, il la questionne encore sur l'avenir, mais elle ne répond plus. Elle se tait. « Je me tais. […] Le conducteur qui a pâli, se retire »[962]. Sa voix redevient silence. Savoir parler juste, c'est parfois se taire, nous dit Cassandre. Au-delà de ces anecdotiques prédictions, Cassandre a trouvé le moyen de pardonner à ses ennemis, elle a surmonté sa haine, pour laisser la place à l'indulgence. Julia Kristeva dans son livre *Soleil noir, dépression et mélancolie*, traite de l'importance du pardon

[959] *Ibid.,* p. 414.
[960] *Ibid.,* p. 414.
[961] *Ibid.,* p. 259.
[962] *Ibid.,* p. 404.

dans le désir de réunifier les différents moi fragmenté par la souffrance infligée par autrui. Elle dit : « Le pardon se manifeste d'abord comme la mise en place d'une forme »[963], une construction symbolique qui s'oppose à l'absence de forme de la mélancolie. Parler de pardon donne à l'écrivain une position de parole où se réalise « une identification psychologique, subjective, avec la souffrance et la tendresse des autres »[964], mais aussi la formulation logique de l'efficacité du pardon, - transformer sa victoire en vie[965] – comme œuvre de la création transpersonelle[966]. Le pardon se présente dans toute sa dimension éthique comme étant l'œuvre d'un être dont la portée est universelle. Julia Kristeva explique que « le pardon *renouvelle l'inconscient* parce qu'il inscrit le droit à la régression narcissique dans l'Histoire et dans la Parole, Celles-ci s'en trouvent modifiées. Elles ne sont ni fuite linéaire en avant ni éternel retour de la répétition mort-vengeance, mais spirale qui suit le trajet de la pulsion mortelle et celui de l'amour-renaissance. »[967].

Faire acte de pardon équivaut à créer une belle œuvre et à se donner la possibilité comme sujet de surmonter une expérience traumatique, mais aussi à l'Histoire de cesser le cycle de la destruction. « Le beau serait-il l'objet idéal qui ne déçoit jamais la libido ? […] À la place de la mort et pour ne pas mourir de la mort de l'autre, je produis – ou du moins j'estime – un artifice, un idéal, un "au-delà" que ma psyché produit pour se placer hors d'elle : *ex-tasis*. Beau de pouvoir remplacer toutes les valeurs psychiques périssables.»[968]. Cet hymne à la beauté se retrouve chez les trois auteures et donnent une vision plus positive et optimiste de Cassandre. Le présent, ce temps de tous les possibles, réintroduit auprès de Cassandre une dimension vivante, la réhabilitant du côté de l'espoir. Pour Denise Desautels, la beauté prend des airs de

[963] KRISTEVA, J., *Soleil noir Dépression et mélancolie*, *op. cit.,* p. 216.
[964] *Ibid.,* p. 224.
[965] WOLF, C., *op. cit.*, p. 404.
[966] KRISTEVA, J., *Soleil noir Dépression et mélancolie*, *op. cit.,* p. 223.
[967] *Ibid.,* p. 215.
[968] *Ibid.,* p. 110.

tendresse : « Voilà où nous mène la tendresse. Inattendue, du bout du monde, la voix d'un fils qui croit à la beauté des êtres et des choses. Anna, nous sommes sauvées ! »[969]. La tendresse, qui se transmet par sympathie dans la correspondance, sauve de la solitude et du malaise existentiel. Cette bienveillance se manifeste par la métaphore des ailes, que Denise donne à Anne-Marie, « Anna, je voudrais te donner des ailes puisque c'est le seul vrai remède que je connaisse. »[970]. L'amour du prochain, se manifestant sous la forme du pardon, de bienveillance ou de la tendresse, est une valeur commune aux Cassandre qui fait partie des pouvoirs que se donne le présent pour réparer le sujet. Julia Kristeva le formule en ces termes : « *Mon inconscient est réinscriptible par-delà ce don que quelqu'un d'autre me fait de ne pas juger mes actes* »[971].

Avec Cassandre, dans ses versions intimistes, la rédemption vient à partir du moment où elle réussit à comprendre et à se réapproprier ses capacités de voyante. Elle n'est plus seulement l'intermédiaire entre les dieux et les hommes mais acquiert aussi le devoir de dévoiler l'existence d'une réalité invisible aux yeux de tous. Dans la postmodernité, Cassandre reste ineffable. Son cri manifeste autant la fatalité qui s'abat sur les hommes qu'un appel à une mobilisation individuelle et collective. Son message d'amour montre l'importance dans cette mobilisation d'accorder plus d'importance à l'autre, d'être à l'écoute de l'autre, de l'étranger, et de l'étrangeté en soi, dans la quête de soi. Le cri est une manifestation de l'espoir, un appel à la contribution de chacun, qui par la réalisation de soi, promet un avenir meilleur à l'instant présent. Est-ce dire que seule la mise en place du processus et suffisante pour en garantir le succès ? Peut-on échouer lorsque l'on met toute sa bonne volonté ?

---

[969] ALONZO, A.-M. ; DESAUTELS, D., *op. cit.*, p. 98.
[970] *Ibid.,* p. 83.
[971] KRISTEVA, J., *Soleil noir Dépression et mélancolie*, *op. cit.,* p. 112.

Conclusion

S'il est une seule chose dont il faut se rappeler et que les auteures nous disent de Cassandre, c'est que parfois il vaut mieux se taire, car la vie est plus importante que la parole. Le silence n'est en somme qu'une parole différée, car d'une époque à l'autre d'autres prendront le relais. Ces trois femmes meurent de parler. Par choix certes, mais il n'en demeure pas moins qu'à la fin, le constat est le même. Elles se meurent de parler. Pour vivre il faut se taire dit Cassandre de Christa Wolf : « J'apprenais que la protestation commence par un silence partagé par plusieurs »[972]. Le silence est une arme non violente qui contient tout ce qui n'est pas dit de la parole, et tout ce qui finira par se dire de la parole. Mortes, le combat se termine, alors que tant qu'elles sont vivantes, ces femmes peuvent apprendre à moduler leurs voix et à la rendre efficace, même si pour cela, il faut surtout apprendre à se taire. Se taire, ne signifie pas de ne pas parler, se taire c'est laisser à l'histoire le temps de se faire, pour parler ensuite d'un ailleurs.

Autre tâche, prévoir l'avenir. N'est-ce pas depuis le début ce que Cassandre tente de mettre en place par sa parole afin de prévenir les malheurs éventuels, pour les gens qu'elle aime. Cassandre personnage littéraire lutte de toutes ses forces contre la menace d'autodestruction humaine. Son cri continue de nous avertir, aussi dérangeant soit-il, son cri est une sonnette d'alarme, un appel à l'aide. Elle ignore ce dont elle parle techniquement, mais elle voit. Cassandre n'est pas une scientifique, mais une humaniste. Indéniablement les grands théoriciens de ce siècle, dont Freud et Einstein, ont cru au bien fondé de la recherche comme solution possible et à la menace d'autodestruction. Cassandre pour sa part ne possède qu'une fonction : crier de toutes ses forces et rallier le plus de voix possible.

[972] WOLF, C., *op. cit.*, p. 366.

La question se pose toujours à la fin de cette recherche : devons-nous écouter son message même s'il nous semble pour le moment inintelligible, ou continuer à la faire taire ? Car, comme le dit Freud dans son *Introduction à la psychanalyse* : « C'est précisément le propre de l'esprit scientifique de savoir se contenter de ces approximations de la certitude et de pouvoir continuer le travail constructeur, malgré le manque de preuves dernières. »[973]. Nous avons eu tout au long de cette recherche le souci de respecter une démarche scientifique tout en la questionnant. Nous avons émis des théories que nous avons vérifiées, discutées, que nous avons confrontées à des observations littéraires, des mots ordonnés parfois selon la syntaxe française, des phrases répondant à la linguistique et aux théories de l'énonciation, des procédés narratifs et thématiques créant et recréant des niveaux de sens, des échanges inter, hyper, extra, et méta textuel sur des faits culturels, et nous avons aussi rencontré un cri, effroyable, indescriptible, innommable, irreprésentable pour tous nos auteurs et pour nous-mêmes, que nous avons voulu inclure dans cette recherche malgré son caractère de faux-fuyant. Nous avons voulu garder cette chose à la limite de la théorie qui nous pousse et nous motive dans nos recherches et qui malgré sa présence ineffable et indescriptible parfois demeure pourtant essentiel : Cassandre. « Parfois lorsque les mots cessent d'avoir un sens, cessent d'avoir suffisamment de force pour dire, alors retentit au milieu d'un silence assourdissant de néant le cri de Cassandre. Montrant du doigt l'horreur de ce qu'on ne peut pas voir. »[974]. Il y aurait eu tant à rajouter sur les ressemblances et les différences entre ces deux textes à trois voix. Nous avons été contraints de nous limiter à certains aspects par risque de manquer de cohérence et de logique dans la présentation de nos résultats. La seule vérité de Cassandre au XXème siècle, c'est qu'on ne sait rien de ce qu'on devrait savoir ; alors il faut écouter, et écouter

[973] FREUD, Sigmund, *Introduction à la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 39.
[974] STEINER, George, *Langage et silence*, Paris, Seuil, coll. « Pierres Vives », 1969, p. 245.

encore afin de franchir les limites du concevable. Car « c'est une parole qui crée ce qu'elle prétend découvrir. Son étoffe se tisse à la trame même du matériel qu'elle découpe »[975]. Le vide qu'elle incarne reste insaisissable.

Dans cette partie, nous avons exploré une Cassandre de l'intime que trois auteures femmes ont décrite au plus près de leurs convictions personnelles, mais aussi au plus près de leur savoir sur l'humain. Dans leur désir de vérité, elles se sont dévoilés, ont dévoilé Cassandre et ont tenté de nous transmettre son désir de savoir en même temps que la puissance de son cri.

[975] GORI, Roland, *La preuve par la parole sur la causalité en psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p. 190.

CONCLUSION

La vérité, toute la vérité sur Cassandre ne saurait émerger de cette étude comme nous l'aurions souhaité. Tout dire, dans le sens de la complétude, fait partie de ces énoncés dont la performance est impossible. Dans le dire, il y a toujours quelque chose qui nous échappe. Car s'il est un moment de l'apprentissage où l'homme doit apprendre à parler, il en est un aussi, celui de l'avenir sans aucun doute, qui est le moment, où il doit apprendre à écouter. Dans cette thèse, nous n'avons pas abordé Cassandre dans cette perspective, mais il aurait été possible d'observer la parole du personnage uniquement par les réactions de ses interlocuteurs. Leurs réactions, leurs réponses, silences et absences de réponse en disent long sur le malaise qu'elle soulève. Un inquiétant et familier malaise dont il aurait été très intéressant d'étudier les mécanismes.

Cassandre au fil des siècles s'est enrichie principalement sous la forme de la métonymie : un nom qui matérialise sa parole. Nous avons principalement abordé la parole de Cassandre, et délaissé volontairement l'observation de la constitution de sa figure parce que Cassandre n'est pas du tout dans ce mouvement, étant une figure de la parole son être, ses traits varient continuellement en fonction de sa parole. Nous pouvons cependant affirmer que seul son nom se présente sous une forme entière et conserve une sorte d'unité sémantique. Tous ses autres attributs varient notablement. Seul son nom, et spécifiquement pour sa capacité référentielle, demeure permanent et reconnaissable. En ce sens, il aurait été intéressant d'étudier le lien unissant la parole de Cassandre à son nom. Son nom porte une trace de sa présence, de même que sa parole porte une trace de son nom. Nous aurions donc pu étudier les occurrences et les raisons qui justifient l'emploi de l'un plutôt que de l'autre. Lorsque son nom n'apparaît pas, on dira des personnages qu'ils ressemblent à Cassandre, sans être totalement elle. Cette manière de profiler son être à l'intérieur des autres personnages confirme notre hypothèse qu'en tant que sujet, ce qui la caractérise c'est sa fonction à se définir par les

contours qu'elle dessine sans se laisser elle-même nommer. Alors que paradoxalement – mais avec Cassandre nous sommes toujours dans le paradoxe, c'est-à-dire hors de la doxa, de la langue – il n'y a que son nom qui garantisse réellement son identité et sa présence. Car tous les visionnaires ont une parole prédictive et ne sont pas toujours crus. Par contre, il n'y a que Cassandre, qui dans son histoire que nous avons longuement détaillée dans la première partie, combine un ensemble de caractéristiques qui lui soient spécifiques : sa mort atroce et héroïque, un savoir et une parole véridiques, sa volonté infaillible de dire malgré tout. Voilà encore un axe de recherche qu'il serait intéressant d'aborder, le travail métonymique opéré autour de son nom. Un nom contenant qui désigne et relie par un ensemble de liens un réseau de sens. Sommes-nous avec la parole de Cassandre, avec la particularité de ce système linguistique, arrivés à la frontière des capacités de notre langue ? Cassandre nous pose continuellement ces questions, confrontant l'indicible à l'acte et au besoin de dire dans sa dimension existentielle et pragmatique. Car tout son être se joue sur sa réussite ou sur l'échec de la transmission de cette parole vraie, car étant véritable sa parole survit et se transmet.

Le procès de Cassandre

Dire la vérité. Voilà l'impératif absolu et impossible qui pèse sur elle. Elle se trouve dépositaire d'un savoir vrai qu'il est encore impossible de dire : les interlocuteurs ne sont pas prêts à l'entendre, ou même parfois la réalité de ce qu'elle a à dire n'existe pas encore et doit se créer en même temps qu'elle s'énonce. Son acte de parole est en cela propre à elle. Elle demeure définitivement du côté du non-dit. Un non-dit qui a valeur de vérité, non seulement comme témoignage personnel mais parce qu'il aspire à une vérité universelle. À cause de cette vérité trop difficile à entendre, Cassandre porte un lourd

fardeau. Elle s'attire la haine et la rancœur de tous ceux qui sont concernés ou heurtés par cette vérité. Freud en a fait l'expérience : « Nous nous faisons un ennemi de l'individu auquel nous révélons ce qui est refoulé en lui et, de même, la société ne peut voir d'un bon œil que nous mettions à nu, sans nul égard, ses défectuosités et les dommages qu'elle cause. Parce que nous détruisons les illusions, on nous accuse de mettre en péril les idéaux »[976]. Cette problématique liée aux conséquences de la vérité qui fait effraction dans un univers personnel ou collectif, Freud l'a connue, autant pour ses patientes tentant de dénoncer des situations complexes et indicibles, que pour lui-même au moyen de ses avancées théoriques et l'invention de la psychanalyse. Cet interlocuteur face à soi, cet ennemi, est par ailleurs celui qui se trouve en demande d'aide, d'autant plus poignante qu'il ignore son propre besoin et souvent l'ampleur de sa souffrance. Cassandre joue sur les deux aspects de la relation de cette aide : parfois elle apparaît comme celle qui demande de l'aide, ignorant sa souffrance et son sens ; parfois elle est celle qui guide l'autre vers sa vérité. Elle se déplace entre ces deux positions. Cela explique que sa lucidité s'oppose à son désarroi, et qu'elle a ce devoir vis-à-vis des autres d'expliquer son propre cheminement entre ces deux positions. Et cela explique aussi cette difficulté constante à la cerner. Pourtant ce mouvement de va et vient entre ces deux positions aidée-aidante en fait un personnage moral et préoccupé par le sort de ses contemporains. Sinon pourquoi irait-elle se sacrifier héroïquement pour délivrer sa parole.

Pourquoi et en quoi Cassandre est-elle un personnage éthique ? Cassandre est un personnage qui par son statut de prophétesse est du côté d'une parole véridique. Au même titre que tous les personnages dépositaires de cette fonction, elle exerce sa parole comme une vocation par devoir. Or, elle accepte son rôle, mais refuse de

[976] FREUD, Sigmund, *La technique psychanalytique*, 8e édition, Paris, Presses universitaires de France, 1985, p. 30.

reconnaître à Apollon le don qu'il lui a fait. Est-elle une athéiste avant l'heure, refusant de croire aux pouvoirs des divinités ? C'est ainsi qu'en s'éloignant de cette filiation divine, elle se met elle-même en exil de sa parole et doit assumer la responsabilité et les conséquences d'une telle charge sans le support de dieu. Portant en elle une culpabilité inhérente, héritée de son refus de se soumettre à Apollon - figure paternelle - et de son refus de reconnaître la dette de son apprentissage du don de voyance, elle se situe invariablement comme sujet placé en dehors de toute filiation. Elle refuse à Apollon son rôle de maître. Elle le destitue pour lui substituer un surmoi tyrannique qui s'avère dommageable, avant qu'elle ne réussisse à trouver une position plus acceptable pour le sujet. Elle rejoue cette culpabilité dans l'annonce terrifiante qu'elle fait des catastrophes à venir. Elle porte le poids de leurs révélations et de son impuissance. Elle est coupable face aux dieux de refuser de leur reconnaître le pouvoir, et face aux hommes de les contraindre à voir les failles de leur nature. Personnage emblématique de la révolte, elle porte la culpabilité de son désir de ne se soumettre à aucune aliénation. Son dévouement aux autres, tout comme celui des hystériques jouant le rôle de garde malade, la rachète en quelque sorte auprès de sa communauté.

Par ce fait, rappelons enfin que Cassandre, dans sa dimension éthique, manifeste l'importance de cet Autre dans l'élaboration de soi. Cassandre invite autrui à devenir sujet de sa parole, et sujet d'une parole responsable face aux désastres de l'humanité. Au-delà de sa souffrance, elle veut donner un sens à ce qui détruit. Cassandre se fait un devoir de dire ce qui est vrai et d'écouter l'inécoutable pour enfin compter pour cet Autre en soi et hors de soi. Cassandre - barbare, prophétesse, sœur, mère, amie, femme et hystérique - prend tous les rôles pour nous délivrer son message et se délivrer de son fardeau. Elle lutte pour une parole vraie, contre la résistance de son peuple à entendre. Puis, contre toute attente, elle se réinscrit dans notre postmodernité dans une autre forme de filiation qui n'est plus celle de l'héritage paternel de la dette et de la

reconnaissance, mais dans une filiation maternelle et féminine orientée vers la transmission bienveillante de son savoir. Par une autre naissance, elle se réapproprie sa parole pour la transmettre à son tour.

Le devoir et l'envie de transmettre

Son rôle est essentiellement lié au devoir de transmission, à sa fonction maternelle. Cassandre, même sans enfant, assume le rôle de transmettre son savoir, le savoir lié à son histoire personnelle, aux générations suivantes. Elle dénonce le chaos ambiant et se fait la porte-parole du malaise actuel de la recherche existentielle. Elle prend, dans ses représentations littéraires, la forme de la peur de la perdition tapie au fond de l'homme moderne. Elle représente par ailleurs aussi la libération de cette contrainte, de cet héritage chaotique en apportant une solution et un apaisement qui passent par une réflexion personnelle à laquelle elle participe elle-même en guidant les lecteurs vers une découverte de soi dans le respect des valeurs humaines. La parole étant considérée comme ce qui permet à l'homme de se libérer de comportements répétitifs et négatifs, d'échapper à sa condition humaine et d'atteindre une forme de sagesse. La littérature possède la fonction et le pouvoir de se projeter dans l'avenir, de projeter une image de ce qu'elle souhaite voir devenir réelle, mais surtout de se proposer d'ouvrir les esprits, d'ouvrir aux sensations, de créer ce qui n'existait pas : un lieu d'écoute pour l'indicible, un cadre pour l'irreprésentable.

Bien que Cassandre, par son rôle dans la monarchie troyenne, mais aussi par son dévouement à sa communauté d'appartenance, soit un personnage politique, les auteurs n'en ont pas fait une militante. Sa cause est plutôt humaniste et féminine – mais pas féministe –, en cela qu'elle défend avant tout la vie et les valeurs humaines : la sagesse et sa transmission. Elle entraîne avec elle dans son cri les notions de savoir, de

lucidité, et de tragique, afin de véhiculer, de rejouer le dévoilement d'un système de valeurs qui se voudrait enfin adéquat avec la nature humaine. La Cassandre moderne est le symptôme littéraire de la défaillance de nos civilisations politiques dans son rapport à l'autre, à l'étranger, et personnel dans son rapport à cet autre en soi, synonyme d'acceptation et de capacité de changement fondamentalement pacifiste et démocratique. Elle soulève par un ensemble de moyens que nous avons détaillés dans les précédentes parties de nombreux questionnements qui reviennent à demander à celui qui l'écoute : que fais-tu toi aujourd'hui ? Quelle est ta participation à la construction/destruction de notre civilisation ? Cassandre interprète ce rôle même s'il n'est pas celui qui est mis en avant par les auteurs. Elle détient la vérité et s'efforce de la transmettre. Cassandre est un personnage qui ébranle ses interlocuteurs dans leurs convictions les plus solides ; sa parole toute entière est un procédé littéraire qui déclenche le processus du doute dans tout acte d'énonciation.

Résultats et limites de cette thèse

Dans cette thèse, nous avons exploré la parole de Cassandre, l'héritage des antiques, sa scène d'énonciation et l'élaboration de son intériorité. Dans la première partie, nous avons abordé la prophétesse et le personnage mythologique communément connu dans la littérature contemporaine grâce aux traductions des auteurs de l'Antiquité. Ce regard nous a en outre permis de cerner dès le début de cette thèse, par les choix des traducteurs, la spécificité de Cassandre aux vingtième et vingt-et-unième siècles. Les caractéristiques émergentes étaient bien sûr organisées autour de la problématique spécifique à la parole prophétique et véridique de Cassandre : le silence, sa relation au sacré, sa folie, et sa littérarité. Nous avons abordé plus en profondeur, dans cette partie, les effets de vérité et de légitimité de sa parole ; la parole de la prophétesse ne relevant

plus d'un ordre divin et passant graduellement dans un ordre humain, par un travail sur la langue et sur le fondement même de l'acte d'énonciation. En effet, nous avons constaté que de ce point de vue, la vérité d'un énoncé n'est contestée que dans la mesure où le contexte de cette énonciation introduit un doute raisonnable, que ce soit par l'étrangeté du propos ou par son écart avec la réalité, les mœurs et les jugements de valeurs. La présence de ce doute, déjà présent avec Eschyle à travers le Coryphée qui doute de sa parole, est une des caractéristiques spécifiques de la parole de Cassandre. Sa parole introduit le doute dans ses énoncés, dans ses actes de parole à elle, mais aussi dans tous les actes de parole subséquents. Ce doute gagne même le niveau métalinguistique et ouvre le débat commencé par les sophistes et les rhéteurs, qui jusqu'à ce jour n'a pas trouvé de continuité, sur les limites de la langue, sur sa capacité à tromper et sur les moyens de s'assurer de la véracité d'un énoncé. Les auteurs/traducteurs modulent donc les effets de vérité et de doute en fonction de l'impact recherché. Par ailleurs, en tant que thème la vérité est associée à la fonction heuristique de Cassandre. Cassandre, en tant que figure, se présente comme un signe à interpréter, se donnant à lire et à découvrir, sous la forme d'une énigme, d'une figure, ou par le biais de son identité féminine, en restant toujours du côté de l'irreprésentable et en étant, comme l'hystérique, dans le registre de l'ineffable. Cassandre est silence, cri, doute et vérité.

Dans la deuxième partie, nous avons exploré la spécificité de sa parole en nous concentrant sur ce que fait et dit cette parole en dehors de ce qui est énoncé. Nous avons découvert que ce mode de parole sous forme de demande de définition laisse un vide dans l'énoncé, et que, de ce fait cette attente de réponse demande à être investie des réponses des autres agissant ainsi comme un signe auquel se greffe un ensemble de significations. Nous avons donc détaillé l'ensemble de ces formes de vide dans sa parole. Puis, nous avons constaté que sa parole agissait indirectement sur le contexte

de l'énonciation. L'énonciateur concentre plusieurs identités en sa voix, alors que le contenu de l'énoncé s'extrait du temps. Sa parole dévoile sa spécificité dans un rapport conflictuel à l'autre ; sa parole est ignorée, dénigrée et lui attire la haine des autres, alors que l'énonciateur de cette parole souffre de l'absence d'un autre qu'elle destitue. L'étude de cette relation à l'autre se prolonge, dans la troisième partie.

Dans cette troisième partie, nous avons dirigé notre attention sur le sujet morcelé de cette parole. Nous avons découvert que son absence de forme lui permettait, malgré la souffrance qu'elle cause au sujet, de survivre dans cette parole. Cette métamorphose vers un état de décomposition du sujet lui donne la possibilité de prendre une existence fragmentaire et temporaire, en attendant de réunir les conditions et le contexte favorables à son établissement comme sujet. En se reconstituant, Cassandre crée une forme narrative qui lui est spécifique, relatant une vérité personnelle qui aspire à être lue comme universelle. La multiplication de ses identités supplée à son absence d'être et à son vide intérieur. Parmi toutes ces identités, une voix authentique et personnelle privilégie l'intime et la subjectivité. Enfin, sa voix originale passe par son cri qui communique l'indicible, une réflexion sur la condition humaine et la conciliation de l'autre en soi et face à soi. Dans la modernité, Cassandre devient une figure de la sagesse, de la mémoire et du devoir de transmission qui garantissent aux générations futures un avenir meilleur par la mise en place d'une survalorisation d'une mobilisation au présent.

Représenter l'irreprésentable

Nous voudrions en conclusion pouvoir offrir au lecteur un résumé des apports de Cassandre aux concepts annoncés dans le titre de cette thèse : l'indicible, l'innommable et l'irreprésentable. Cependant, extraire ces concepts des textes où sont mis en jeu ces enjeux serait leur ôter toute leur substantifique essence du message poétique. En effet,

le nom de Cassandre sert métonymiquement à la présentation d'un ensemble de paradigmes qui constituent par ailleurs la richesse de notre personnage, mais qui sont aussi le reflet de la poétique de chacun de nos auteurs. La parole de Cassandre se représente difficilement puisque c'est dans le développement de ces poétiques et dans le mot à mot des textes que se déploient tous les effets de sa parole.

Par contre, nous pouvons expliquer à rebours le travail de recherche sous-jacent à l'exposé de ces résultats. Nous avons d'abord lu plusieurs textes où intervenait un personnage nommé Cassandre, mais nous n'avons retenu que ceux qui étaient significatifs de la présence effective de Cassandre. Puis, nous avons choisi dans les textes du XXème siècle, d'une part, quelques traductions actuelles et adaptations originales, et d'autre part, des œuvres contemporaines littéraires appartenant aux genres théâtral et narratif. Cassandre se présente comme signataire, destinataire, écrivaine, personnage, narrateur. Son nom est souvent utilisé pour évoquer l'effroi dans de nombreux titres d'œuvres sans qu'un personnage du même nom ne soit présent dans ces œuvres - œuvres que nous avons bien évidemment exclues de notre corpus -. Nous voulions étudier des auteurs qui compromettaient leur acte d'énonciation en introduisant un personnage Cassandre non crue pour la remise en question des fonctions usuelles de la langue : l'introduction des effets de doute dans l'énonciation était une composante essentielle, non pas pour faire l'étude de tous ces procédés mais pour le questionnement de la langue que l'incrédulité des autres soulève et les conséquences sur son énonciateur. Elle était très présente en ce sens, dans les textes théâtraux dont les récentes représentations ont contribué à réactualiser Cassandre. Nous avons donc choisi de consacrer les deux premières parties de cette thèse au texte dramatique. Puis, dans le genre narratif, deux œuvres se sont distinguées pour le travail poétique dont se percevaient des traces dans la narration et suggéraient des explications à l'emploi de plusieurs procédés littéraires pour parler de Cassandre avec

Cassandre. Nous avons voulu prélever un échantillon représentatif parmi ces genres dans lesquels elle apparaissait.

Puis, nous avons établi un rapprochement entre l'hystérique et Cassandre, toutes deux étant des figures de la parole, du savoir, d'une vérité à découvrir et toutes deux étant sujettes à des crises de folie. De plus, la conversion hystérique nous suggérait la piste de nombreux renversements et paradoxes que nous croyions deviner derrière la figure ambivalente de Cassandre. Or, nous nous sommes vite aperçus que la perspective de l'hystérique nous ouvrait la voie, non pas comme nous l'avions cru au départ à des analogies entre les deux figures, mais à une meilleure compréhension des implications globales de son acte de parole : la demande à l'autre de la définir, le fait que Cassandre se présente à l'autre sous forme d'énigme, le constat d'une langue incapable de dire ce qu'elle vit/voit, et enfin l'impossibilité de se définir et d'être définie. Tous ces points communs, nous ont permis d'analyser sa parole en l'observant comme un acte avec des intentions implicites, un contenu, un énonciateur, et un destinataire particulier tout comme dans la scène de la cure psychanalytique.

Mais cette approche était loin d'être suffisante pour permettre d'appréhender sa parole dans les textes littéraires. Nous avons donc eu recours pour l'ensemble de cette recherche à tous les procédés littéraires que nous avons pu identifier dans les textes, de l'énoncé à la narration, de la stylistique à la thématique. C'est par l'analyse des textes que nous sommes parvenus à la progression de l'exposition de nos résultats : en commençant par les traductions qui offraient une amorce de tous les traits constitutifs de son historie et de sa figure, jusqu'à l'analyse plus détaillée de nos œuvres théâtrales, desquelles nous avons souligné dans notre développement les trois aspects principaux concernant la parole de Cassandre en lui donnant trois orientations : ce qu'elle est, ce qu'elle fait, et ce qu'elle dit. Les œuvres narratives nous ont orientés vers des représentations de l'intériorité de Cassandre. Nous avons exposé nos résultats dans

cette dernière partie selon la progression suivante : morcellement du sujet, reconstitution, et enfin cri de Cassandre. Cette progression nous semblait plus appropriée pour démontrer le dynamisme de la figure et son incessant changement de position.

Nous avons opté pour un ordre de présentation qui permettait de comprendre la progression du mécanisme de sa parole. Ainsi, avant de pouvoir démontrer que sa parole creuse l'énoncé pour laisser apparaître un irreprésentable, il nous fallait d'abord établir les caractéristiques de la scène d'énonciation qui permettaient d'y parvenir, soit la multiplication des voix qui brouille l'identité de l'énonciateur et la multiplication des références temporelles qui écarte l'énoncé d'un ancrage dans le temps univoque. Cette manière de procéder relaie à un arrière plan le contexte entourant chacune des représentations de Cassandre, pour favoriser la progression de notre réflexion. Nous en étions conscients et avons dans la mesure du possible tenté d'identifier pour chaque exemple les contextes d'apparitions de Cassandre. De plus, le vide de l'énoncé ne se présentait pas de la même manière dans chacun des textes. Nous avons donc regroupé l'analyse au mot à mot de nos œuvres selon des grandes problématiques qui parfois mettent un peu de côté la spécificité de ces œuvres pour privilégier une présentation cohérente de Cassandre. La progression de notre réflexion montre une accumulation de caractéristiques poétiques de Cassandre qui pour la plupart loin de s'exclure se complètent les unes les autres ce qui explique que la parole de Cassandre soit difficile d'approche : elle est tout à la fois sans jamais être la même d'une représentation à l'autre.

Puis, nous en sommes arrivés dans nos conclusions à tenter d'expliquer ce qui justifiait, malgré l'écriture de cette thèse, l'impression de n'avoir pas pu saisir Cassandre, de ne pas avoir réussi à la dépeindre de manière uniforme. Nous avions

déjà mentionné dans cette introduction son caractère ineffable et l'extrême variabilité de ses traits, de même que le nombre toujours grandissant de ses apparitions qui expliquaient la difficulté de saisir cette figure littéraire. Or, finalement, nous pouvons affirmer sans nous tromper, puisque toute cette recherche le prouve, que Cassandre restera toujours un personnage laborieux à décrire puisque les traits constitutifs de son être ne se réfèrent pas au personnage mais à sa parole. En effet, et cela explique notre choix méthodologique de traiter, dès la deuxième partie de cette recherche, de la parole de Cassandre. La figure littéraire de Cassandre est entièrement et dans toutes ses apparitions subordonnée à sa parole. Cette caractéristique du personnage est déjà présente dans tous les textes de l'Antiquité comme nous l'avons exemplifié dans la première partie de cette thèse. Homère traite de la parole de Cassandre sous la forme du discours direct le narrateur-poète décrivant ce qu'elle dit apercevant la première Hector, puis Ulysse descendu aux Enfers se fait raconter par Agamemnon la mort atroce et héroïque de Cassandre, récit duquel ressort l'atrocité de son cri devenu le symbole de son sacrifice. Eschyle, de même, met en scène par le genre dramatique une parole de Cassandre autour de discussions métalinguistiques, d'abord avec Clytemnestre, puis avec le Coryphée, parole qui est en réalité le réel sujet de toute la pièce *Agamemnon*. La parole est remise en cause. D'abord avec Clytemnestre, Eschyle montre une parole fausse et trompeuse à laquelle Cassandre oppose un silence révélateur de son statut d'*aléthomantis* - celle qui sait la vérité - ; puis avec le Coryphée, Cassandre déploie tout son savoir omniscient dans un dialogue qui légitimise sa parole et son contenu véridique et historique. Euripide renforce cette magnificence de la parole en donnant au dialogue tragique de Cassandre une fonction épique. Cassandre en préméditant sa folle vengeance et en se dirigeant consciente vers sa mort obtient un statut de victime héroïque de guerre. La parole a le pouvoir de transformer les représentations du monde. Et la parole prédictive de Cassandre a la valeur d'un acte. Les auteurs antiques

reconnaissent déjà cette parole de Cassandre qui a valeur d'acte : de contestation, de légitimisation, de prise de parole, en plus du pouvoir de réécrire l'Histoire.

Ainsi, Cassandre est parole avant d'être. La langue française ne nous autorise pas la graphie exacte de notre conclusion de recherche qui résume tout ce que cette thèse a voulu démontrer : « Parole est Cassandre ». C'est dire que le mot « parole » doit être entendu dans sa fonction grammaticale de sujet du verbe « être » de cet énoncé, mais aussi sujet de toutes les actions littéraires de Cassandre dans tous les textes de notre corpus. Alors que « Cassandre » est attribut du sujet parole. Le personnage en tant que tel ne fait rien, c'est sa parole qui agit, qui prend la forme de son personnage, parfois, pour agir à travers elle. La contribution du personnage est minime et se limite à de l'événementiel : parler, vivre, mourir. La parole cassandresque prime en importance sur le personnage et c’est bien d’elle dont il est question dans cette thèse. Dans toutes ses manifestations et particulièrement dans ce que nous avons décrit comme une parole équivalant à un acte, la parole provoque des événements, détermine la relation à l'autre, et définit le sujet comme médiateur de cette parole. Toute cette thèse démontre que la parole de Cassandre s'anime d'une existence propre, complexe et indépendante des formes que prend le personnage Cassandre.

Nous avons constaté la présence de cette parole cassandresque s'élevant au statut de sujet, capable d'acte, chez les auteurs de l'Antiquité et dans les œuvres de notre corpus. Nous l'avons vue se manifester et se rendre malléable aux poétiques et aux idéologies des auteurs dans les traductions et les adaptations. Plus spécifiquement, nous avons déterminé que la parole cassandresque transportait allégoriquement les thématiques de la vérité et de l'irreprésentable. Que par ailleurs, cette parole dans sa forme se définit par les adjectifs attributifs de véridique, d'invisible, d'indicible et d'irreprésentable. En d'autres mots, cette parole cassandresque se montre sous les formes de son contenu : folle pour montrer la démesure, invisible pour parler de

l'irreprésentable. Elle épuise l'énoncé pour faire apparaître la béance, se déguise en hystérique pour décrire les mécanismes de sa demande de définition en tant que sujet, pour affirmer la nécessité du déchiffrement de son message sous forme d'énigme, pour montrer son mal être et rejouer ses demandes d'écoute tout en le destituant. Elle vide l'être de sa substance, se fait passer silencieuse, jouant de sa fonction heuristique pour laisser de l'espace afin qu'une autre réalité, encore innommée et inconnue puisse advenir. Cette parole se fait voix et, sous ce jour, elle apparaît plurielle, achronique, tragique, irreprésentable et prédictive. Enfin, nous avons constaté que la parole cassandresque se présente dans une scène d'énonciation terrible dans sa relation à l'autre : elle le pétrifie, le vide, se fait anéantir par lui ou bien ne vit que pour lui. Cette parole cassandresque joue sur tous les modes d'être.

Cette parole cassandresque, lorsqu'elle emprunte la forme d'un sujet, se revêt d'une intériorité, se présente sous la forme d'un moi dissout et de fragments résultants de cette dissolution, sous la forme d'une crise de l'être que ce soit par des épisodes de folie ou d'être vers la mort. Enfin, parfois la parole manifeste un désir de se réincarner dans une forme d'être plus proche de la personne. Pour ces raisons, la parole cassandresque à titre d'être prend toutes les fonctions littéraires traditionnellement attribuées aux modalités d'existence d'une personne dans le récit et toutes les fonctions énonciatives : énonciateur, interlocuteur, et message en lui-même, mais aussi parce que la parole est un être, elle prend toutes les fonctions et les formes associées à une personnification de la parole : narratives, thématiques et stylistiques. Le cri particulièrement condense l'ensemble des propriétés de la parole cassandresque. Son effet percutant, rappelle la manifestation d'un malaise dans la parole qui justifie le recours au cri. Son instantanéité et sa lucidité font du cri une des formes de prédilection par lequel la parole de Cassandre est représentée : Cassandre ne crie pas, sa parole cassandresque est le cri.

La parole cassandresque se livre à un véritable jeu d'interprétation et se déguise en une infinité de formes. Le sens d'une parole ne se déchiffre que dans le mouvement du texte littéraire qui l'entoure. Cela explique notre impossibilité à définir Cassandre, elle n'est qu'un contenant vide sans cette parole qui la fait toute entière. En tant que parole, et en cela notre analyse au mot à mot des textes s'est avérée tout à fait à propos, la parole de Cassandre se matérialise en heurtant les limites des formes littéraires que les auteurs lui choisissent. Ce qui est radicalement innovateur dans cette figure littéraire c'est que son existence ne lui est nécessaire que pour donner forme à sa parole. Cette conclusion se confirme d'ailleurs en regard de l'ensemble des manifestations de la parole cassandresque qui s'immisce dans tous les discours sans que ne soit nécessairement explicitement nommé Cassandre.

Enfin, il reste à souligner le déficit théorique concernant la parole en littérature. Si dans un sens tous les auteurs en parlent sans la nommer, il reste que l'appareil théorique en littérature : discours direct, indirect, indirect libre, marques de l'oralité, énonciation et même la linguistique, sont insuffisants pour appréhender la complexité de la parole cassandresque. Nous avons humblement tenté dans cette thèse d'y remédier en analysant les textes ou se présentait la parole de Cassandre en établissant les grands enjeux théoriques et leurs limites à chaque fois que cela nous a semblé nécessaire. Plusieurs concepts tels que la vérité et la parole nous ont posé le problème de présenter des études très générales ou encore spécifiques à une seule œuvre sans offrir une méthodologie réutilisable dans notre contexte.

Quoiqu'il en soit, la parole de Cassandre demande à être encore étudiée afin de circonscrire chacune de ses modalités et de les approfondir. Nous devons l'avouer chacun des chapitres de cette thèse aurait pu devenir la problématique d'une thèse entière. Nous avons posé, nous osons l'espérer les prémisses de nombreuses recherches à venir. Cassandre, en effet, est une figure métalinguistique et à ce titre

fonctionne elle-même comme un procédé littéraire de la parole qui a son mécanisme propre en soulevant invariablement un ensemble de problématiques autour de la scène d'énonciation.

À la fin de cette recherche, nous ne pouvons que constater que Cassandre, malgré sa célébrité et son omniprésence dans la culture actuelle, demeure un personnage méconnu. Une figure méconnue qui pourtant ne se taira plus. Le cri de Cassandre, sa parole par sa force illocutoire et les affects qu'elle déclenche, assure la pérennité de la figure, mais reste pourtant, pour une grande part, encore à explorer. Les recherches sur le cri en littérature débutent à peine. Pourtant ce cri est inoubliable : il s'inscrit indéniablement dans la mémoire collective et transcende le temps. Il mérite qu'on s'y intéresse encore.

Bibliographie

Corpus - Cassandre au XXième siècle

ALONZO, Anne-Marie ; DESAUTELS, Denise, *Lettres à Cassandre*, Laval, Québec, Éditions Trois, coll. « Topaze », 1994, 129p.

DUMAREST-DUSSAUGE, Suzanne, *Cassandre théâtre*, Sherbrooke, Québec, Éditions Naaman, coll. « Création v. 48 » 1979, 115p.

FABIEN, Michèle, *Jocaste, Déjanire, Cassandre*, Cuesmes, Belgique, Éditions du Cerisier, coll. « Didascalies », 1995. 188p.

GIRAUDOUX, Jean, « La guerre de Troie n'aura pas lieu », *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », (1935) 1982, p. 481-551.

GIRAUDOUX, Jean, « La guerre de Troie n'aura pas lieu », *Théâtre complet*, Édition revue et augmentée de texte et notices établis par Jacques Madaule et Jacques Petit, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1948, 1313 p.

LABRUSSE, Eudes, *Le Rêve d'Alvaro (farce épique et mondialiste),* Paris, L'Avant-scène théâtre, coll. « Quatre-Vents », 2006, 125p.

OLDENBOURG, Zoé, « Cassandre », *Déguisements*, Paris, Gallimard, 1989, p. 49-92.

PEPETELA, *L'Esprit des eaux*, Paris, Actes Sud, (1995), 2002, 140p.

WEBER, Bernard, *Le miroir de Cassandre*, Paris, Albin Michel, 2009, 632p.

WOLF, Christa, *Cassandre le récit et les prémisses*, Traduction d'Alain Lance et Renate Lace-Otterbein, Paris, Stock, 1994, 1998, 437p.

ZIMMER BRADLEY, Marion, *Troie ou La trahison des dieux*, Éditions Pygmalion, Gérard Watet, coll. « Le livre de poche », 1987, 447p.

Corpus - l'Antiquité en traduction et adaptation au XXième siècle

CARDINAL, Marie, *Les Troyennes*, adaptation du texte d'Euripide, Leméac, 1993, 67p.

ESCHYLE, « Agamemnon », *L'Orestie : Agamemnon, Les Choéphores, Les Euménides*, Traduction et présentation Daniel Loayza, Paris, GF Flammarion, 2001, p. 107-164.

ESCHYLE, « Agamemnon », traduit par Jean Grosjean, Gallimard, coll. « Pléiade », 1967, p. 304.p. 261-321.

ESCHYLE, *L'Orestie : Agamemnon*, Traduction Ariane Mnouchkine, Notes Pierre Judet de la Combe, Paris, Éditions Théâtre du Soleil, (1990) 2010, 115p.

ESCHYLE, L'*Orestie*, traduction de CLAUDEL, Paul, dans *Théâtre I*, Édition revue et augmentée de texte et notices établis par Jacques Madaule et Jacques Petit, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1948, 1313 p.

EURIPIDE, « Hécube » dans *Théâtre complet vol. I*, traductions, notices introductives et notes par Laurence Villard, Claire Nancy, Christine Mauduit, postface de Pierre Vidal-Naquet, Paris, GF Flammarion, 2000, p. 115-175.

EURIPIDE, « Les Troyennes » dans *Théâtre complet vol. I*, traductions, notices introductives et notes par Laurence Villard, Claire Nancy, Christine Mauduit, postface de Pierre Vidal-Naquet, Paris, GF Flammarion, 2000, p. 177-239.

HOMERE, *L'Iliade*, traduction et notes de Robert Flacelière, Éditions Gallimard, coll. « Pléiade », 1955, 1140p.

HOMERE, *L'Iliade*, traduction par Eugène Laserre et présentation de Jean Métayer, Paris, GF Flammarion, 2000, 444p.

HOMERE, *L'Odyssée*, traduction de Victor Bérard, introduction et notes de Jean Bérard, Éditions Gallimard, coll. « Pléiade », 1955, 1140p.

HOMERE, *L'Odyssée*, traduction, préface, notes et remarques de Philippe Jaccottet, L'édition le club français du livre, coll. « Les portiques », n° 43, 1955 (1959), 512p.

HOMERE, *L'Odyssée*, traduit par Médéric Dufour et Jeanne Raison, Édition GF Flammarion, Paris, 1965, 382p.

SARTRE, Jean-Paul, *Les Troyennes*, adaptation des *Troyennes* d'Euripide, Paris, Gallimard, 1965, 131p.

Cassandre dans les ouvrages de référence

ASHE, Geoffrey, *Encyclopaedia of prophecy*, Santa Barbara, Calif, ABC-CLIO, 2001, p. 41-42.

GRIMAL, Pierre, *La mythologie grecque*, 9è édition, Paris, Presses universitaires de France, (1951) 1988, 574p.

IMBS, Paul, *Trésor de la langue française : dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle (1789-1960)*, Paris, (Gallimard) Éditions du centre national de recherche scientifique, 1971-1994, en 16 volumes, tome 5.

LAFLEUR, Bruno, *Dictionnaire des expressions*, Paris, Bordas, 1984, p. 91.

PIERRON, Agnès, *Dictionnaire de citations & jugements : les personnages et les lieux célèbres évoqués par les grands auteurs* / par Agnès Pierron ; avec la collaboration de Laurence Laporte, Didier Le Bonhomme, présenté par Alain Rey, Paris, Le Robert, coll. « Les usuels du Robert » c1991, 1313p.

RICALENS-POURCHOT, Nicole, *Dictionnaires des figures de style*, Paris, Armand-Colin, 2003, 218p.

ROBERT, Paul, REY, Alain, *Le grand Robert de la langue française*, 2e. éd. augm., dirigée par Alain Rey du Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française de Paul Robert, Paris, Dictionnaires le Robert, 2001, tome 1, p. 1980.

ROBERT, Paul, REY, Alain, *Le petit Robert des noms propres : alphabétique et analogique*, illustré en couleurs / rédaction dirigée par Alain Rey, Nouv. éd. ref. et augm., rev., corr. et mise à jour en mars 1999, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1999, c1994, 2259 p., p. 388

SCHMIDT, J., *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Larousse, Paris, 2000, p. 181.

Thèses sur Cassandre

BRAULT, Pascale-Anne, *Prophetess Doomed : Cassandra and the Representation of Truth*, New York University, 1990.

GROTHE Anja, *Medusa, Cassandra, Medea. Re-inscribing Myth in contemporary German and Russian Womens's writing*, Thèse, Littérature comparée, 232p., New York University, 2000, p. 127-205.

MACINNES, Deborah, *Prophecy and Persuasion : Tiresias in Greek Tragedy,* Thèse, literature, 303 p., Duke University, 1995, préface et p. 54--58 et p. 94-135 et p. 269-302.

RACINE, Roman, *Le mythe de Cassandre : Vingt apparitions de la prophétesse troyenne : entre perte et recherche d'identité*, Sorbonne, Paris 4, 2003.

RUTMAN, Mélanie, *The Cassandra Principle : Modern Feminist Reincarnations of the Prophetic Voice in Female Space*, (Christa Wolf, Octavia E. Butler, Marion Zimmer Bradley), Thèse, Arts et lettres, 43 p., Florida Atlantic University, 2002.

Ouvrages sur Cassandre

BOLLACK, Jean, « Le thrène de Cassandre », *Revue des Études grecques*, Paris, Éditions les Belles Lettres, tome XCIV, no 445-446, janvier-juin 1981, p. 1-13.

COSTE, Martine Agathe, « (la) Folle », *Dictionnaire des mythes féminins*, Monaco, Éditions du Rocher, 2002, p. 779-786.

DAVREUX, Juliette, *La légende de la prophétesse Cassandre : d'après les textes et les monuments*, Paris, Droz, 1942, 238p.

DELCOURT, Marie, « La geste des Atrides », *Légendes et cultes de héros en Grèce*, Paris, PUF, coll. « Dito », 1942, 1992, p. 139-156.

GILLIBERT, Jean, « Cassandre, je pense à vous », *Psychanalyse et culture grecque*, coll. « Confluents psychanalytiques », Paris, Les Belles Lettres, 1980, p. 101-108.

GOUDOT, Marie, *Cassandre*, Paris, Éditions Autrement coll. « Figures mythiques », 1999, 150 p.

GOUDOT, Marie, « Le motif dans le tapis pourpre », *Cassandre*, Paris, Éditions Autrement, coll. « Figures mythiques », 1999, p. 15-41.

GOUDOT, Marie, « Enquête sur une énigme bien gardée », *Cassandre*, Paris, Éditions Autrement, coll. « Figures mythiques », 1999, p. 7-14.

GOUDOT, Marie, « Rivages féminins en mythologie. L'inquiétant savoir des femmes », *Études*, 2001/4, tome 394, p. 521-532.

GREEN, André, « Le moment de Cassandre chez Eschyle », *Cassandre*, Paris, Éditions Autrement, coll. « Figures mythiques », 1999, p. 65-80.

IRIARTE, Ana, « Le chant interdit de la clairvoyance », *Cassandre*, Paris, Éditions Autrement coll. « Figures mythiques », 1999, p. 42-64.

LE GOFF, Jacques, « Le Moyen Âge a-t-il eu ses Cassandre ? », dans *Cassandre*, Éditions Autrement, coll. « Figures mythiques, 1999, p.92-107.

MOREAU, Alain, « Les ambivalences de Cassandre », *Entre hommes et dieux, Le convive, le héros, le prophète*, Paris, Belles Lettres, 1989, p. 145-160.

PAPADOPOULOU, Thalia, « Cassandra's radiant vigour and the ironic optimism of Euripides' *Troades* », *Mnemosyne*, Leiden, 2000, vol. LIII, Fasc. 5, p. 513-527.

PUECH, Christian, « Cassandre ou la division : l'évidence indicible », *Cassandre*, Paris, Éditions Autrement coll. « Figures mythiques », 1999, p. 108-127.

RACINE, Roman, « Cassandre » dans BRUNEL, Pierre et MANCIER, Frédéric, *Dictionnaire des mythes féminins,* Monaco, Éditions du Rocher, 2002, p. 336-344.

Études de la Grèce Ancienne, de la mythologie et sur la tragédie

BABONNEAU, Marc, « La lettre et la mort d'André Green », *Revue française de psychanalyse*, 2005/1, volume 69, p. 243-252.

BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, 252p.

BOUCHÉ-LECLERCQ, Auguste, « Cassandre », *Histoire de la divination*, 1880, Grenoble, Éditions J. Million, réédition 2003, p. 50.

COULOUBARITSIS, Lambros, « L'art divinatoire et la question de la vérité », *Kernos*, 3, 1990, p. 113-122.

CRAHAY, Roland, « La bouche de la vérité », *Divination et rationalité*, Paris, Seuil, coll. « Recherches anthropologiques », 1974, p. 201-219.

DELCOURT, Marie, « La geste des Atrides », *Légendes et cultes de héros en Grèce*, Paris, Presses Universitaires de France, 1942, p. 139-156.

DELCOURT, Marie, *Étude sur les traductions des tragiques grecs et latins en France depuis la Renaissance*, Bruxelles, Marcel Hayez, 1925, 282p.

DELCOURT, Marie, *L'Oracle de Delphes*, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque historique », 1955, 295p.

DELORME, Jean, Les Grandes dates de l'Antiquité, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1965, 125p.

DETIENNE, Marcel, *Les Maîtres de Vérité dans la Grèce Archaïque,* Paris, Le livre de poche, coll. « philosophie », 2006, 127p.

ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, coll. « folio/essais », 1963, 250p.

ELIADE, Mircea, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, coll. « folio/essais », 1965, 185p.

GREIMAS, A. J., « Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique », Communications, 8 L'analyse structurale du récit, Seuil, coll. « Points/essais », 1981, p. 34-65.

HARTOG, François, « Formes et crises du temps, Entretient avec Agnès Verlet », *Mythe et mythologie dans l'Antiquité Gréco-romaine*, Europe, 82e année, no 904-905, août-septembre 2004, p. 298-312.

HARTOG, François, « Le vieil Hérodote : de l'épopée à l'histoire », *Le miroir d'Hérodote*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Histoires », 2001, p. 9-39.

HARTOG, François, *Régimes d'historicité, présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXIe siècle », 2003, 258p.

IRIARTE, Ana, « Chanter, enchanter en Grèce ancienne », CLIO, *Histoire, femmes et sociétés* numéro 25, 2007, p. 2-11.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, 1958, 229p.

LORAUX, Nicole, *Les enfants d'Athéna*, Paris, Éditions La Découverte, 1981.

LORAUX, Nicole, *Façons tragiques de tuer une femme*, Paris, Hachette, 1985, 127p.

MÉTAYER, Jean, « Les annonces de l'avenir dans les chants XIX à XXIII », *L'Iliade*, Édition GF Flammarion, Paris, 2000, p. 463-466.

PIGEAUD, Jackie, « Le bouclier d'Achille », *L'Art et le vivant*, Paris, Gallimard, 1995, 463p.

STEINER, George, *La mort de la tragédie*, traduit de l'anglais par Rose Celli, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », (1965), 1993, 345p.

STEINER, Georges, *Après Babel*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité », (1975) 1998, p. 344.

TROUSSON, Raymond, *Thèmes et mythes questions de méthode*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, coll. « Arguments et documents », 1981, 144p.

VERNANT, Jean-Pierre, « Actualité de la tragédie », *Entre mythe et politique*, Paris, Seuil, coll. « Points/Essais », 1996, p. 484-489.

VERNANT, Jean-Pierre, « Ambiguïté et renversement. La structure énigmatique d' "Œdipe-Roi" », *Mythe et tragédie en Grèce Ancienne tome 1*, Paris, La Découverte, Poche, 2001, p. 99- 131.

VERNANT, Jean-Pierre, « Au miroir de Méduse », L'individu, la mort, l'amour, Soi-même et l'autre en Grèce ancienne, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Histoires », 1989, p. 117-129.

VERNANT, Jean-Pierre, « De l'autre au même », *Entre mythe et politique*, Paris, Seuil, coll. « Points/Essais », 1996, p. 56-60.

VERNANT, Jean-Pierre, « Figures féminines de la mort en Grèce », L'individu, la mort, l'amour, Soi-même et l'autre en Grèce ancienne, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Histoires », 1989, p. 131-152.

VERNANT, Jean-Pierre, « Introduction », *Problèmes de la guerre en Grèce ancienne*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences sociales, coll. « Point/Histoire », p. 11-38.

VERNANT, Jean-Pierre, « L'identité tragique », *Entre mythe et politique*, Paris, Seuil, coll. « Points/Essais », 1996, p. 490-498.

VERNANT, Jean-Pierre, « La fabrique de soi », *Entre mythe et politique*, Paris, Seuil, coll. « Points/Essais », 1996, p. 61-72.

VERNANT, Jean-Pierre, « La guerre de Troie », *L'univers, les dieux, les hommes*, Paris, Seuil, coll. « Points », p. 91-114.

VERNANT, Jean-Pierre, « La mort dans les yeux », *Entre mythe et politique*, Paris, Seuil, coll. « Points/Essais », 1996, p. 73-93.

VERNANT, Jean-Pierre, « La tragédie d'Hector », *Entre mythe et politique*, Paris, Seuil, coll. « Points/Essais », 1996, p. 469-479.

VERNANT, Jean-Pierre, « Le monde des humains », *L'univers, les dieux, les hommes*, Paris, Seuil, coll. « Points », p. 67-89.

VERNANT, Jean-Pierre, « Le problème mythologique », *Entre mythe et politique*, Paris, Seuil, coll. « Points/Essais », 1996, p. 277-282.

VERNANT, Jean-Pierre, « Le sujet tragique : historicité et transhistoricité », *Mythe et tragédie en Grèce Ancienne tome 2*, Paris, La Découverte, Poche, 2001, p. 79-90.

VERNANT, Jean-Pierre, « Maitres de vérité », *Entre mythe et politique*, Paris, Seuil, coll. « Points/Essais », 1996, p.347-356.

VERNANT, Jean-Pierre, « Parole et signes muets », *Divination et rationalité*, Paris, Seuil, coll. « Recherches anthropologiques », 1974, p. 9-25.

VERNANT, Jean-Pierre, « Un théâtre de la cité », *Entre mythe et politique*, Paris, Seuil, coll. « Points/Essais », 1996, p. 425-438.

VIDAL-NAQUET, Pierre, « Chasse et sacrifice dans l'"Orestie" d'Eschyle », *Mythe et tragédie en Grèce Ancienne tome 1*, Paris, La Découverte, Poche, 2001, p. 135-158.

VIDAL-NAQUET, Pierre, « Eschyle, le passé et le présent », *Mythe et tragédie en Grèce Ancienne tome 2*, Paris, La Découverte, Poche, 2001, p. 91-114.

VIDAL-NAQUET, Pierre, *Le miroir brisé, Tragédie athénienne et politique*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Histoire », 87p.

Prophète et prophétie

BLANCHOT, Maurice, « La parole prophétique », Le livre à venir, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1959, p. 109-119.

BOUCHÉ-LECLERC, Auguste, *Histoire de la divination dans l'Antiquité*, Paris, Éditeur J. Millon, 2003, 1109p.

BOUQUET, Monique ; MORZADEC, Françoise, *La Sibylle. Parole et représentation*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2004, 301p.

COOPER, Alan, « Imagining Prophecy », *Poetry and prophecy the beginnings of a literary tradition*, Ithaca, Cornell University Press, coll. « Myth and poetics », 1990, p. 26-44.

GREIMAS, A. J., « Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique », Communications 8, Paris, seuil, coll. « Points », (1966) 1981, p. 34-65.

HUET, Marie-Hélène, « La voix prophétique », dans *Littérature, Poétique du leurre*, Revue trimestrielle, n° 31, octobre 1978, p. 90-99.

KUGEL, James L., « Poets and Prophets : An Overview », *Poetry and prophecy the beginnings of a literary tradition*, Ithaca, Cornell University Press, coll. « Myth and poetics », 1990, p. 1-27.

LECOCQ, Françoise, « *La Sibylle Europa, ou la Renaissance d'un symbolisme chrétien médiéval »*, Actes du colloque internat. *D'Europe à l'Europe, III. La dimension politique et religieuse du mythe d'Europe de l'Antiquité à nos jours*, Paris, ENS-Ulm, éd. O. Wattel - De Croizant, coll. « Cesarodunum », n° hors-série, 2002, p. 155-187.

LOUIS-COMBET, Claude, *Le recours au mythe*, Paris, Corti, 1998, 388p.

MACINNES, Deborah, « Prophecy and Persuasion : Tiresias in Greek Tragedy », Duke University, 1995, préface et p. 54-58 ; p. 94-135 et p. 269-302.

MAVRIKAKIS, Catherine, « Prophétiquement, victorieusement », La littérature par elle-même, Montréal, Éditions Nota Bene, 2005, p. 55-63.

NÉHER, André, *L'exil de la parole Du silence biblique au silence d'Auschwitz*, Paris, Seuil, 1970, 246p.

NÉHER, André, *Prophètes et prophéties*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, (1955), 1983, 322p.

PIGEAUD, Jackie, *Les Sibylles,* Actes des VIIIes, *Entretiens de La Garenne Lemot*, 18 au 20 octobre 2001, Nantes, 2005, 231p.

RICOEUR, Paul. « Philosophie et prophétisme I et II », *Lectures 3 aux frontières de la philosophie*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La Couleur des idées », 1994, p. 153-186.

ROESSLI, Jean-Michel, « Vies et métamorphoses de la Sibylle », *Revue de l'histoire des religions*, Divination et révélation dans les mondes grec et romain, numéro 2, 2007, p. 253-271.

RUSSO, Adélaïde, « *Muthos et prophétie* : L'élaboration d'une mythologie moderne poète, peintre et oracle », *Pensée mythique et surréalisme*, Paris, Éditions Lachenal et Ritter, coll. « Pleine Marge n° 7 », 1996, p. 209-228.

WEINRICH, Harald, « Structures narratives du mythe », *Poétique de théorie et d'analyse littéraires*, Paris, Seuil, 1970, p. 25-34.

Théories littéraires - Énonciation et représentation

ARISTOTE, *Poétique*, texte établi et traduit par J. Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 1952, 99p.

AUERBACH, Erich, *Mimésis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, traduit de l'allemand par Cornélius Heim, Paris, Gallimard, 1968, 559p.

BARTHES, Roland, « Le mythe, aujourd'hui », *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 213-268.

BARTHES, Roland, « Préface des Essais critiques », *Essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1964, p. 9-20.

BARTHES, Roland, « Réquichot et son corps », *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, coll. « Tel », 1982, p. 189-214.

BARTHES, Roland, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1984, 439p.

BENVENISTE, Émile, « De la subjectivité dans le langage », *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard coll. « Tel », 1966, p. 235-258.

BENVENISTE, Émile, « L'appareil formel de l'énonciation », *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard coll. « Tel », 1966, p. 79-88.

BENVENISTE, Émile, « Les relations de temps dans le verbe français », *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard coll. « Tel », 1966, p. 237-250.

BENVENISTE, Émile, « Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne », *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard coll. « Tel », 1966, p. 75-87.

BRUCKNER, Pascal, *La Tentation de l'innocence*, Grasset, coll. « Poche », 1995, 283p.

COOREN, Françoise, « Pour une approche décentrée de l'énonciation : le fonctionnement de l'énoncé de la croyance en situation d'interaction », *Dire / Croire*, Revue de psychologie de l'interaction, no 19-20, 2005, p.189-222.

DANON-BOILEAU, Laurent, *Le sujet de l'énonciation. Psychanalyse et linguistique*, Paris, Orphys, coll. « L'Homme dans la langue », 1987, 134p.

DUCROT, Oswald, « De Saussure à la philosophie du langage », *Les actes de langage*, Paris, Hermann, coll. « Savoir », (1972), 2002, p. 7-34.

DUCROT, Oswald, « Descriptions définies et présupposés existentiels », *Dire et ne pas dire*, Paris, Éditions Hermann, 1991, p. 221-246.

DUCROT, Oswald, « Illocutoire et performatif », *Dire et ne pas dire*, Paris, Éditions Hermann, 1991, p. 279-306.

DUCROT, Oswald, « Implicite et présupposition », *Dire et ne pas dire*, Paris, Éditions Hermann, 1991, p. 1-24.

FOUCAULT, Michel, « Leçon inaugurale du Collège de France » dans *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1970, p. 16-18.

FOUCAULT, Michel, *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, 91p.

FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966, 398p.

GENETTE Gérard, *Figures*, vol. III, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, 286p.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Éditions Seuil, coll. « Essais/Points », 1982, 376p.

GOSSELIN, Laurent, « Présentation et représentation : les rôles du "présent historique" », *Le présent, Travaux de linguistique*, Bruxelles, Éditions Duculot, 2000, p. 55-71

HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Poétique du récit*, Seuil, coll. « Points/Essais », (1972), 1976, p. 115-180.

JAKOBSON, Roman, « Linguistique et poétique », *Essai de linguistique générale, 1. Les fondations du langage*, Paris, Éditions de Minuit, (1963), 2003, p. 209-248.

JAKOBSON, Roman, *Huit questions de poétique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais/Points », 1977, 188p.

JENNY, Laurent, « Dialogisme et polyphonie », [Texte en ligne] *Méthodes et problèmes*, Genève, Département de français moderne, Université de Genève, 2003, 14p.

MAHIOUT, Anouk, *Et (si) ce néant était Dieu : énonciation mystique, figures bibliques et parcours du religieux chez Réjean Ducharme* / mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en études littéraires, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2002.

MAINGUENEAU, Dominique, *L'énonciation en linguistique française embrayeurs, "temps" discours rapporté*, Paris, Hachette supérieur, coll. « Langue, linguistique, communication », 1991, 127p.

MAINGUENEAU, Dominique, *Les termes clés pour l'analyse du discours*, Paris, Seuil, coll. « Points/Essais », (1996), 2009, 143p.

MORIER, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1961, 1345p.

PHILIPPE, Gilles, « L'ancrage énonciatif des récits de fiction. Présentation », *Langue française, L'ancrage énonciatif des récits de fiction*, Larousse, décembre 2000, p. 3-8.

POPELARD, Marie-Dominique, « Quelques remarques sur le rôle pragmatique de la croyance », *Dire / Croire*, Revue de psychologie de l'interaction, no 19-20, 2005, p.15-38.

POULET, Georges, « Proust », *Mesure de l'instant, Études sur le temps humain /4*, Paris, Éditions Plon, coll. « Pocket / Agora », 1996, p. 299-335.

SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payothèque, 1981, 509p.

SEARLE, John P., « Expressions, signification et actes de langage », *Les actes de langage,* Paris, Hermann, coll. « Savoir », (1972), 2002, p. 59-94.

SEARLE, John R., « La prédication », *Les actes de langage*, Paris, Hermann, coll. « Savoir », (1972), 2002, p. 143-177.

SEARLE, John R., « Le statut logique du discours de la fiction », *Sens et expression, Études de théorie des actes de langage*, Paris, Éditions Minuit, 1982, p. 101-119.

STEINER, George, *Langage et silence*, Paris, Seuil, coll. « Pierres Vives », 1969, 252p.

WARNING, Rainer, « Pour une pragmatique du discours fictionnel », *Poétique, revue de théorie et d'analyse littéraire*, Paris, Seuil, 1979 (septembre), 39, p. 321-337.

WEINRICH, Harald, « Les temps et les personnes », *Poétique, revue de théorie et d'analyse littéraire*, Paris, Seuil, 1979 (septembre), 39, p. 338-352.

Théories du sujet, histoire et littérature

ARIÈS, Philippe, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Seuil, coll. « Points/Histoire », 1975, 223p.

BATAILLE, George, *L'expérience intérieure*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1943 et 1954, 189p.

BECKETT, Samuel, *L'innommable*, Paris, Éditions de minuit, 1953, 213p.

BLANCHOT, Maurice, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, 220p.

BLANCHOT, Maurice, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, 636p.

BLANCHOT, Maurice, *L'instant de ma mort*, Paris, Fata Morgana, 1994, 19p.

CARDINAL, Jacques, « Le bon ange de la certitude ; à l'origine du sujet et du nom chez Proust », Protée, Variations sur l'origine, Chicoutimi, Université du Québec à Chicoutimi, vol. 28, no 1, Printemps, 2000, p. 75-92.

COHN, Dorrit, *La transparence intérieure, Modes de représentations de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1981, 316p.

COSTE, Martine Agathe, « La folie », dans BRUNEL, Pierre et MANCIER, Frédéric, *Dictionnaire des mythes féminins*, Monaco, Éditions du Rocher, 2002, p. 336-344.

DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1977, 247p.

DARRIEUSSECQ, Marie, *L'autofiction, un genre pas sérieux*, Paris, Seuil, p. 369-380.

De CERTEAU, Michel, *Histoire et psychanalyse, Entre science et fiction*, Paris, Gallimard, coll. « folio/histoire », 1987, 310p.

De CERTEAU, Michel, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. « folio/histoire », 1975, 523p.

DÉCARIE, Isabelle, *Thanatographies. Écriture de soi et anticipation de la mort chez Hervé Guibert, Marguerite Duras, Marcel Proust*, Université de Montréal, 2000.

DERRIDA, Jacques ; CIXOUS, Hélène, *Voiles*, Paris, Galilée, 1998, 85p.

DERRIDA, Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, coll. « Points/Essais » 1967, 435p.

DURAS, Marguerite, *La maladie de la mort*, Paris, Éditions de Minuit, 1982, 60p.

FÉDIDA, Pierre, *Des bienfaits de la dépression. Éloge de la psychothérapie*, Paris, Odile Jacob, 2001, 242p.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972, 688p.

GANTHERET, François, « Regarder depuis l'horizon », *Nouvelle revue de psychanalyse, L'intime et l'étranger,* Paris, Gallimard, 1989, n° 40, automne, p. 91-105.

GANTHERET, François, « Traces et chair », *Nouvelle revue de psychanalyse, L'inachèvement,* Paris, Gallimard, 1994, n° 50, automne, p. 65-85.

GROSSMANN, Evelyne, *L'angoisse de penser*, Paris, Minuit, 2008, 156p.

GROSSMANN, Evelyne, *La défiguration. Artaud – Beckett – Michaux*, Paris, Minuit, 2004, 116p.

HENTSCH, Thierry, *Raconter et mourir aux sources narratives de l'imaginaire occidental*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2002, 431p.

JAUSS, Hans Robert, « La jouissance esthétique, les expériences fondamentales de la poesis, de l'aistheis et de la catharsis », *Poétique, revue de théorie et d'analyse littéraire*, Paris, Seuil, 1979(septembre), 39, p. 261-274.

KRISTEVA, Julia, « Le sujet en procès », *Polylogue*, Paris, Seuil, 1977, p. 55-106.

KRISTEVA, Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1988, 294p.

KRISTEVA, Julia, *Polylogue*, Paris, Seuil, 1977, 537p.

KRISTEVA, Julia, *Soleil noir dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, 263p.

LE NINÈZE, Alain, « La sagesse et l'action », *La sagesse*, Paris, Éditions Autrement, coll. « Morales », n° 28, 2000, p. 199.

LEVINAS, Emmanuel, Le temps et l'autre, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1983,92p.

M'UZAN, Michel de, *De l'art à la mort*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1977, 202p.

MIQUEL, Christian, *La Pensée du Rien, Petit traité de nontologie, nihilisme et sagesse*, l'Harmattan, 2007, 132p.

MORIN, Edgar, *L'homme et la mort*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1976, 372p.

PANIER, Louis, « Du texte biblique à l'énonciation littéraire et à son sujet », *La Bible en littérature*, Actes du colloque de Metz (septembre 1994) publiés sous la direction de Pierre-Marie Beaude, Paris, Éditions du Cerf, 1997, p. 313-326.

PICARD, Michel, *Lire le temps*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1989, 185p.

TAYLOR, Charles, *Les Sources du moi, La formation de l'identité moderne*, Québec, Boréal, (1989), 2003, 712p.

TROUSSON, Raymond, *Thèmes et mythes questions de méthode*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, coll. « Arguments et documents », 1981, 144 p.

VILLE, Jean-Luc, « Marques corporelles de la folie », *Les Figures du corps*, sous la direction de BEFFA Marie-Lise, HAMAYON, Roberte, Université de Paris-Nanterre, Société d'ethnologie française, coll. « Recherches thématiques », v. 4, 1989, p. 323-342.

Parole et silence

BOURDIEU, Pierre, *Ce que parler veut dire, l'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982, 244p.

Collectif dirigé par Claudie Danziger, *Le Silence, La force du vide*, Paris, Éditions autrement, coll. « Mutations n° 185 », avril 1999, 217p.

COURTINE, Jean-Jacques, HAROCHE, Claudine, « Se taire, se posséder : une archéologie du silence », *Histoire du visage, Exprimer et taire ses émotions (XVIe-début XIXe siècle)*, Paris, Payot, 1988, p. 211-236.

COURTINE, Jean-Jacques, HAROCHE, Claudine, *Histoire du visage, Exprimer et taire ses émotions (XVIe-début XIXe siècle)*, Paris, Payot, 1988, 287p.

DE CAEVEL, Henri, « Dites la vérité, toute la vérité, rien que la vérité ! », *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, 2009/1, n° 75, p. 11-16.

GAGNON, Eric, *Les promesses du silence. Essai sur la parole*, Montréal, Liber, 2006, 135p.

GIARD, Anne, « La parole soufflée », Larousse, Octobre, (31), 1978, p. 64-76.

GUSDORF, Georges, *La parole*, Paris PUF, 10e édition, 1988, 126p.

HEIDEGGER, Martin, *Acheminement vers la parole*, traduit de l'allemand par Jean Beaufret, Wolfgang Brokmeir et François Fédier, Gallimard, coll. « Tel », 1959 (1976), 260p.

JOLLY, Eric, « De la pensée à la parole : le fil conducteur », *Les Figures du corps*, sous la direction de BEFFA Marie-Lise, HAMAYON, Roberte, Université de Paris-Nanterre, Société d'ethnologie française, coll. « Recherches thématiques », v. 4, 1989, p. 421-457.

JOUBERT, Lucie, « La lecture de Maryse : du portrait social à la prise de parole », Montréal, Les Presses de l'Université de Québec, 1993, XVIII, no 2 (53), p. 22-56.

LAVAGETTO, Mario, *La cicatrice de Montaigne, le mensonge dans la littérature*, Paris, Gallimard, 1997, 316p.

Psychanalyse

ANDRÉ, Serge, *Que veut une femme?,* Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1995, 307p.

ANZIEU, Didier, « Du code et du corps mystiques et de leurs paradoxes », *Résurgences et dérivés de la mystique, Nouvelle revue de psychanalyse*, Gallimard, numéro 2, automne 1980, p. 159- 177.

BELLEMIN-NOEL, Jean, « Réflexions : du sujet de l'écriture à l'écriture de soi », *Voix, Traces, Avènement, L'écriture et son sujet*, Actes du Colloques de Cerisy-la-Salle publiés sous la direction d'Alain Goulet, Presses Universitaires de Caen, Centre de Recherche « Texte/Histoire/Langages », 1999, p. 199-214.

CLICHE, Anne-Élaine, « L'acteur, le clou, l'au-delà. Jérémie, Artaud avec Freud », *Dire le livre portraits de l'écrivain en prophète, talmudiste, évangéliste et saint*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Théorie et littérature », 1998, p. 109-152.

CLICHE, Anne-Élaine, « Le fou et l'ange ou De cette affaire obscure qu'on appelle l'incarnation », *Les lieux de l'imaginaire*, Montréal, Liber, 2002, p. 240-249.

DANON-BOILEAU, Laurent, « La force du langage », *La cure par la parole*, Revue française de psychanalyse no 5, 2007, décembre, tome LXXI, p. 1341-1409.

DAVID-MÉNARD, Monique, *L'hystérique entre Freud et Lacan. Corps et langage en psychanalyse*, Paris, Éditions universitaires, coll. « Les jeux de l'inconscient », 1983, 215p.

DIDI-UBERMAN, Georges, Invention *de l'hystérie, Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, coll. « Scènes », 1982, 303p.

Disponible sur http://www.universalis.fr/encyclopedie/hysterie/

FLIESS, Wilhem, « *Traductions la lettre 52* », traduction de Mouawad, Wajdi and Leblanc, Isabelle. Littoral, no 1, Montréal, Arles, Leméac / Actes sud, coll. « Actes sud-Papiers », 1999, p. 157-167.

FREUD, Sigmund ; BREUER, Joseph, *Études sur l'hystérie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », (1956) 2002, 254p.

FREUD, Sigmund, « Au-delà du principe de plaisir », *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, (1920) 1981, p. 41-116.

FREUD, Sigmund, « Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort », *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, (1915) 1981, p. 9-40.

FREUD, Sigmund, « Fragment d'une analyse d'hystérie (Dora) », *Cinq psychanalyses*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », (1954) 1985, p. 1-91.

FREUD, Sigmund, « Introduction à la psychanalyse des névroses de guerre », *Résultats, idées, problèmes I*, Paris, Presses universitaires de France, 1984, p. 243-247.

FREUD, Sigmund, « L'homme aux rats », *Cinq psychanalyses*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », (1954) 1982, p. 199-261.

FREUD, Sigmund, « L'inquiétante étrangeté », *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1993, p. 209-264.

FREUD, Sigmund, « L'analyse avec fin et l'analyse sans fin », *Résultats, idées, problèmes II*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1987, p. 231-268.

FREUD, Sigmund, « Le Moïse de Michel-Ange », *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », (1914) 1993, p. 83-125.

FREUD, Sigmund, « Le Motif des trois coffrets », *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », (1913) 1993, p. 61-81.

FREUD, Sigmund, « Le problème économique du masochisme », Névrose, psychose et perversion, Paris, Presses universitaires de France, (1924) 1973, 2005, p. 287-297.

FREUD, Sigmund, « Nous et la mort », Conférence prononcée lors de la séance de la « Vienne » du 16 février 1915, La psychanalyse en Europe, Revue internationale de psychanalyse no 4, 1994, p. 17-30.

FREUD, Sigmund, « Pour introduire le narcissisme », *La vie sexuelle*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1985, p. 81-105.

FREUD, Sigmund, « Pourquoi la guerre ? », *Résultats, idées, problèmes II*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1987, p. 203-216.

FREUD, Sigmund, « Sur la prise de possession du feu », *Résultats, idées, problèmes II*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1987, p. 191-196.

FREUD, Sigmund, « Sur les souvenirs Écran », Névrose, psychose et perversion, Paris, Presses universitaires de France, (1924) 1973, 2005, p. 113-132.

FREUD, Sigmund, « Un trouble de mémoire sur l'Acropole », *Résultats, idées, problèmes II*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1987, p. 221-230.

FREUD, Sigmund, *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1981, 278p.

FREUD, Sigmund, *Introduction à la psychanalyse*, Payot, 1989, 443p.

FREUD, Sigmund, La technique psychanalytique, 8e édition, Paris, Presses universitaires de France, 1985, 141p.

FREUD, Sigmund, *L'avenir d'une illusion*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », (1927) 1999, 61p.

FREUD, Sigmund, L'homme Moïse et le monothéisme, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », (1939) 1986, 256p.

FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », (1914) 1993, 342p.

FREUD, Sigmund, *L'interprétation du rêve. Œuvres complètes Tome IV 1899-1900*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, 756p.

FREUD, Sigmund, *Malaise dans la culture*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », (1929), 1998, 93p.

FREUD, Sigmund, *Résultats, idées, problèmes I*, Paris, Presses universitaires de France, (1890-1920) 1984, 2004, 263p.

FREUD, Sigmund, *Résultats, idées, problèmes II*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1987, 298p.

FREUD, Sigmund, *Totem et tabou, Quelques concordances entre la vie psychique des sauvages et celle des névrosés*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », (1912-1913), 1993, 351p.

GORI, Roland, « L'hystérie : état limite entre l'impensable et sa représentation », *L'interdit de la représentation*, Colloque de Montpellier 1981, Paris, Seuil, 1984, p. 155-174.

GORI, Roland, *La preuve par la parole sur la causalité en psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.

GORI, Roland, *Le corps et le signe dans l'acte de parole*, Paris, Dunod, coll. « Psychismes », 1978, 273p.

GREEN, « Le complexe de la mère morte », *Narcissisme de la vie, Narcissisme de la mort*, Paris, Minuit, 1984.

GREEN, André, « Le moment de Cassandre chez Eschyle », *Cassandre*, Paris, Éditions Autrement, coll. « Figures mythiques », 1999, p. 65-80.

GREEN, André, *La folie privée, Psychanalyse des cas-limites*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1990, 494p.

GREEN, André, *Un œil en trop : le complexe d'Oedipe dans la tragédie*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « critique », 1969, 288p.

IRIARTE, Ana, « Le chant interdit de la clairvoyance », *Cassandre*, Paris, Éditions Autrement, coll. « Figures mythiques », 1999, p. 42-64.

ISRAËL, Lucien, *La jouissance de l'hystérique Séminaire 1974*, Éditions Arcanes/Seuil, coll. « Points/Essais », 1996, 249p.

KOFMAN, Sarah, *Paroles suffoquées*, Paris, Éditions Galilée, 1987, 93p.

KOFMAN, Sarah, *un métier impossible, lecture de « Construction en analyse »*, Paris, Éditions Galilée, 1983, 141p.

LACAN, Jacques, « Au-delà du "Principe de réalité" », *Écrits I*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Sciences humaines / Champ freudien », 1966, 1999, p. 65-91.

LACAN, Jacques, « Fonction et champ de la parole et du langage », *Écrits I*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Sciences humaines / Champ freudien », 1966, 1999, p. 235-321.

LACAN, Jacques, « Le savoir et la vérité », *Encore, le séminaire livre XX*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1975, p. 115-132.

LACAN, Jacques, « Le séminaire sur "La Lettre volée" », *Écrits I*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Sciences humaines / Champ freudien », 1966, 1999, p. 11-61.

LACAN, Jacques, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », *Écrits I*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Sciences humaines / Champ freudien », 1966, 1999, p. 72-99.

LACAN, Jacques, « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud », *Écrits I*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Sciences humaines / Champ freudien », 1966, 1999, p. 490-526.

LACAN, Jacques, *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse, Le séminaire livre II*, Paris, Seuil, coll. « Points/essais », 1978, 448p.

LACAN, Jacques, *Les écrits techniques de Freud, le séminaire livre I*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1975, 436p.

LACAN, Jacques. « Intervention sur le transfert », *Écrits I*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Sciences humaines / Champ freudien », 1966, 1999, p.

LAPLANCHE, Jean ; PONTALIS, J.-B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1967, 1998, 523p.

LAVALLÉE, Guy, « Quand la parole ne soulage pas », *La cure par la parole*, Revue française de psychanalyse no 5, 2007, décembre, tome LXXI, p.1593-1602.

LECLAIRE, Serge, *Psychanalyser, un essai sur l'ordre de l'inconscient et la pratique de la lettre*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1968, 186p.

LEMPERIÈRE, Thérèse, « *L'Hystérie* », [Monographie en ligne], Encyclopédie Universalis, 2007, 12p. [Référence du 21 mai 2011].

MEROT, Patrick, « Matérialité de la parole chez Freud de l'hystérie à la schizophrénie », *La cure par la parole*, Revue française de psychanalyse no 5, 2007, décembre, tome LXXI, p.1429-1440.

NASIO, J.-D., *L'hystérie*, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 1995, 254p.

PÉRALDI, François, « L'écoute du signifiant en psychanalyse et en psychothérapie psychanalytique », Psychothérapie psychanalytique/psychanalyse, Actes du 1er colloque de l'APPQ, Montréal, Méridien, 1988, p. 139-150.

PÉRALDI, François, « Mais comment peut-on être lacanien ? », *L'Instant freudien*
PONTALIS, Jean-Bertrand, « Derniers, premiers mots », *La force d'attraction*, Paris, Seuil, 1999, p. 255-273.

PONTALIS, Jean-Bertrand, « L'étrangeté du transfert », *La force d'attraction*, Paris, Seuil, 1999, p. 57-92.

PONTALIS, Jean-Bertrand, « Le souffle de vie », *Nouvelle revue de psychanalyse, L'inachèvement,* Paris, Gallimard, 1994, n° 50, automne, p. 25-33.

PONTALIS, Jean-Bertrand, *L'amour des commencements*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986, 196p.

REID, Wilfrid, « Jouer les Cassandre. Le trauma, la projection et la méthode analytique », Conférence donnée en novembre 1999 à Montréal.

ROUDINESCO, Élisabeth ; PLON, Michel, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Éditions Fayard, 1997, 1191p.

SCHAPIRA, Laurie Layton, *The Cassandra complex living with disbelief : a modern perspective on hysteria*, Toronto, Canada, Inner City Books, 1988, 159p.

ST-ARNAUD, Guy-Robert, « L'usage de la parole en psychanalyse », L'éthique de la parole donnée, Beauport, MNH, coll. « Mystiques et représentations n° 2 », 1998, p. 75-87.

TRILLAT, Etienne, *Histoire de l'Hystérie*, Paris, Éditions Frison-Roche, coll. « Psychologie fondamentale », 2006, 238p.

WAJEMAN, Gérard, *Le Maître et l'hystérique*, Paris, Navarin Éditeur, diffusion Seuil, 1982, 287p.

Le féminisme et la féminité

BENEDICT, Francesca D., « La prise de la parole dans Maryse de Francine Noël », *Voix et Images*, vol. XVIII, n° 2, 53, hiver 1993, p. 264-272.

BRIÈRE, Éloïse A., « Mutisme et prise de parole : le personnage féminin chez Mongo Béti », Présence francophone, n° 42, 1993, p. 73-87.

BRÜGMANN, Margaret, « Critical Resistance or Utopia ? Questionning the Use of Mythical Protagonists to Explore Feminine Identity », Who's *afraid of feminity ? Questions of authority*, Amsterdam, Rodopi, 1993, p. 33-42.

CLÉMENT, Catherine ; KRISTEVA, Julia, *Le féminin et le sacré*, Paris, Stock, 1998, 299p.

COMBROUX, Roseline ; DELBREIL, Danièle, « Quand des femmes se rencontrent », *Trajets de femmes au risque social*, Empan n° 53, 2004/1, p. 56-61.

COURNUT-JANIN, Monique, *Féminin et féminité*, Paris, PUF, coll. « Épîtres », 1998, 177p.

FILLOUX, Janine, « Le peur du féminin de "La Tête de la Méduse" (1922) à "La féminité" (1932) », *L'Esprit du temps*, Topique 2002/1, n° 78, p. 103-117.

GOUDOT, Marie, « Rivages féminins en mythologie. L'inquiétant savoir des femmes », Études 2001/4, tome 394, p. 521-532.

HEILBRUN, Carolyn, *Writing a Women's life*, New York, Ballantine Books, 1988, 144p.

JOUBERT, Lucie, « La lecture de Maryse : du portrait social à la prise de parole », *Voix et Images*, vol. XVIII, n° 2, 53, hiver 1993, p. 273-286.

KOFMAN, Sarah, *L'énigme de la femme, la femme dans les textes de Freud*, Paris, Galilée, 1980, 252p.

MARINOPOULOS, Sophie, *dans l'intime des mères*, Paris, Marabout, 2010, 281p.

MILCENT, Bénédicte, « Liberté et destinée féminine dans « la Comédie humaine », *L'Année balzacienne*, 2001/1, n° 2, p. 247-266.

PINON, Nélida, « La mémoire féminine dans le récit », *Diogène* 2003/1, no 201, p. 49-52.

ROBERT, Lucie, « La naissance d'une parole féminine dans la littérature québécoise », *Études littéraires*, vol. 20, n° 1, printemps-été, 1987, p. 99-110.

SARTHOU-LAJUS, Nathalie, « La guerre des sexes. La revanche ou la trêve ? », *Études* 2008/4, tome 408, p. 437-440.

SCHAEFFER, Jacqueline, *Le refus du féminin*, Paris, PUF, coll. « Quadrige/essais débat », 1997, 303p.

SCHNEIDER, Monique, Le paradigme féminin, Paris, Flammarion, coll. « champs », 2006, 343p.

SISSA, Giulia, *L'âme est un corps de femme*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2000, 241p.

SYLVESTRE, Cathie, « Pandora ou la féminité en partage », *L'Esprit du temps*, Topique 2002/1, n° 78, p. 119-154.

WOLF, Christa, « Quatrième conférence », dans *Cassandre le récit et les prémisses*, Aix-en-Provence, Alinéa, 1987, p. 215-239.

Articles et monographies sur Jean Giraudoux

Dictionnaire terminologique : http://www.aqad.qc.ca/lexique.asp : référence trouvée sur le site web de l'Association Québécoise des Auteurs Dramatiques.

ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. « folio/essais », 1964, 251p.

BEST, Otto F, « Giraudoux et les crises d'identité des Allemands », *Revue de l'histoire littéraire de la France*, Paris, Éditions du CNRS, septembre-décembre 1983, 83e année, n° 5-6, p. 744-753.

BODY, Jacques, « Introduction générale » dans *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1982, p. XXI- XXXVII.

BODY, Jacques, GRAUMANN, Gunnar, BERSON-HERLIN, Marthe, « La guerre de Troie n'aura pas lieu, Texte établi, présenté et annoté », dans *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1982, p. 1490-1526.

BODY, Jacques, Giraudoux et les rendez-vous de l'histoire, *Revue de l'histoire littéraire de la France*, Paris, Éditions du CNRS, septembre-décembre 1983, 83e année, no 5-6, p. 866-879.

BRUNSCHWIG, Hélène, « Rêverie sur les pouvoirs de la femme dans le théâtre de Giraudoux », *Dialogue, Recherches cliniques et sociologiques sur le couple et la famille*, 2001, 4e trimestre, no 54, p. 107-118.

DESROHES, R. H. « Reality behind the Myth in Giraudoux's La guerre de Troie n'aura pas lieu », Revue des langues vivantes, Éditions Lumière, Bruxelles, 1968, no 3, p. 239-244.

DOUAIRE, Anne, « "Sire le mot" et l'effet de tragique chez Giraudoux. (La guerre de Troie n'aura pas lieu et Électre) », *L'information littéraire* 2002/4, 54e année, p. 51-58.

DUNEAU, Alain, « Un nouveau roman sociologique : La crise de la civilisation dans les derniers romans de Giraudoux », *Revue de l'histoire littéraire de la France*, Paris, Éditions du CNRS, septembre-décembre 1983, 83e année, no 5-6, p. 784-792.

FROIS, Étienne, « Étude et notes », dans *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, Paris, Livre de poche, 1935, p.187-252.

GARGUILO, René, « Giraudoux devant les portes de la guerre » *Revue de l'histoire littéraire de la France*, Paris, Éditions du CNRS, septembre-décembre 1983, 83e année, no 5-6, p. 754-763.

JOB, André, « Giraudoux et la poétique du nom propre », *Revue de l'histoire littéraire de la France*, Paris, Éditions du CNRS, septembre-décembre 1983, 83e année, no 5-6, p. 773-783.

KLINE, Jefferson T., « The Crisis of Language in Giraudoux's Theater », Romanic Review, Columbia University and Departments of Romance Languages, New York, March 1976, Volume LXVII, no 2, p. 117-131.

LARTHOMAS, Pierre, « Image verbale et représentation », *Travaux de linguistique et de littérature, Études littéraires*, 1981, vol. XIX, no 2, p. 153-160.

MASCAROU, Alain, « La "double adresse" chez Giraudoux. (La guerre de Troie n'aura pas lieu) », *L'information littéraire* 2002/4, 54e année, p. 46-51.

MORAUD, Yves, « Jean Giraudoux, auteur tragique : la dialectique du verbe et de l'action », *Revue des sciences humaines*, Université de Lille / Faculté des lettres et sciences humaines, Éditions José Corti, avril-juin 1969, tome 24, no 134, p. 283-303.

RAVIDAT, Élodie, *Jean Giraudoux : La crise du langage dans La guerre de Troie n'aura pas lieu et Électre,* Paris, L'Harmattan, 2010, 174p.

ROBICHEZ, Jacques, « L'usage de l'allusion dans le théâtre de Giraudoux », *Les jardins et la littérature française jusqu'à la révolution, la littérature symboliste en Belgique, Jean Giraudoux*, Chiers de l'association internationale des études françaises, Paris, Édition "Les Belles Lettres", mai 1982, no 34, p. 237-244.

SARTRE, Jean-Paul, « Hommage à Jean Giraudoux », *L'Esprit Créateur*, été 1969, vol. IX, n° 2, p. 71.

Articles et monographies sur Christa Wolf

BEEBEE, Thomas O. ; WEBER, Beverly M. « A Literature of Theory : Christa Wolf's Kassandra. Lectures as Feminist Anti-Poetics », *The German Quaterly*, Summer 2001, 74, (3), p. 259-279.

BEELER, Karine E. Re-creating Cassandra and Anna Karenina. Unheard voices in Christa Wolf's Cassandra and Aritha van Herk's Places Far. Washington, D.C: Heldref Publications; 1995 Summer; 36, (4), p. 227-236.

CRICK, Joyce, « Christa Wolf and Virginia Woolf : Selective Affinities », *Responses to Christa Wolf : Critical Essays*, Detroit, Wayne State University Press, 1989, p. 91-107.

DOLLENMAYER, David, « Re-Writing the myth : Christa Wolf's Kassandra », *West Virginia University Philological Papers*, vol. 38, 1992, p. 288-301.

GILPIN, Heidi, « Cassandra : Creating a Female Voice », *Responses to Christa Wolf : Critical Essays*, Détroit, Wayne State University Press, 1989, p. 349-366.

GUTHRIE, John, « The Reconstructed Subject Christa Wolf, *Kassandra* », The German novel in the Twentieth Century, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1993, p. 179-193.

HAVERCROFT, Barbara. Je/Tu/Elle : écarts énonciatifs au féminin dans Kindheitsmuster de Christa Wolf. 1992, p. 46-53.

HEIDMANN VISCHER, Ute, « Récit mythologique et récit de rêve : deux formes de représentation littéraire chez Marguerite Yourcenar, Thomas Mann et Christa Wolf », *Rêve et littérature, Actes du Colloque de l'ASLGC à Soleure, 4 et 5 juin 1994*, Colloquium Helveticum, Éditions Peter Lang, coll. « Cahiers suisses de littérature générale et comparée », Numéro 21, 1995, p. 27-43.

HERRMANN, Anne, « I / She : The female Dialogic in The Quest for Christa T. », *Responses to Christa Wolf : Critical Essays*, Detroit, Wayne State University Press, 1989, p. 257-265.

JANSEN, Odile, « Women as Strokeepers of Memory : Christa Wolf's Cassandra Project » Association internationale de littérature compare, Gendered Memories Proceedings of the XVth Congress of the International Comparative Literature Association "Literature as Cultural Memory". Studies in comparative literature, Amsterdam, Rodopi, 1997, 4, p. 35-43.

KAUFMANN, Hans, « On Christa Wolf's Principle of Poetics », *Responses to Christa Wolf : Critical Essays*, Detroit, Wayne State University Press, 1989, p. 76-90.

LIESKOUNIG, Jurgen, « Christa Wolf's 'Kassandra': Myth or Anti-Myth? », *Theorica a Journal of Studies in the Arts Humanities and Social Sceinces*, vol. 70, Octobre 1987, p.67-75.

MORGAN, Janice, « Femmes et genre littéraires : le cas du roman autobiographique », traduit de l'américain par Claude Tatilon, *Protée*, automne 1992, p. 27-34.

NAGELE, Rainer, « The Writing on the Wall, or Beyond the Dialectic of Subjectivity (The Quest for Christa T.) », *Responses to Christa Wolf : Critical Essays*, Détroit, Wayne State University Press, 1989, p. 248-256.

PORTER, James I., « Resisting Aesthetics : The Cassandra Motif in Christa Wolf and Aeschylus », *Responses to Christa Wolf : Critical Essays*, Detroit, Wayne State University Press, 1989, p. 378-394.

PRAK, Emmanuelle, « Expérimentation et contraintes narratives : Représentation graphique des jeux dans le temps de Christa Wolf », Aix-en-Provence, Université de Provence, 1994, n° 27, p.151-162.

ROUSSEAU-DUJARDIN, Jacqueline, *Encore Christa Wolf : Un jour dans l'année*, Le Coq-héron, 2008/1, n° 192, p. 74-80.

RYAN, Judith, « Twilight Zones : Myth Fairy Tale and Utopia in No Place on Earth and Cassandra », *Responses to Christa Wolf : Critical Essays*, Detroit, Wayne State University Press, 1989, p. 312-325.

VOGELSANG, Laurie Melissa, « Killa's Tertium : Christa Wolf and Cassandra », *Responses to Christa Wolf : Critical Essays*, Detroit, Wayne State University Press, 1989, p. 349-366.

WALDSTEIN, Edith. « Prophecy in Search of a Voice : Silence in Christa Wolf's Kassandra », The Germanic Review, Columbia University, Departement of Germanic Languages, 1987, LXII, (4), p. 194-199.

WILSON, Jean, « Transgression and Identity in Kleist's Penthesilea and Wolf's Cassandra », 2000, n° 16, p. 191-206.

WOLF, Christa, *Christa T.*, traduit par Marie-Simone Rollin, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

ZEHL ROMERO, Christiane, « "Remembrance of Things Future" On Establishing a Female Tradition », *Responses to Christa Wolf : Critical Essays*, Detroit, Wayne State University Press, 1989, p. 108-127.

ZYLA, Wolodymyr T. « A Prophetess Fated to Be Disbelieved: Lesya Ukrainka's Cassandra », 1892 Autumn; 38, (3), p. 281-289.

Articles et monographies sur Anne-Marie Alonzo et Denise Desautels

BACHOLLE-BOŠKOVIČ, Michèle, « Le désert dans *Galia qu'elle nommait amour* : arabesques féminines », *Les secrets de la Sphinxe : Lectures de l'œuvre d'Anne-Marie Alonzo*, Montréal, les éditions du remue-ménage, 2004, p. 73-87.

BONIN, Linda, « Ce qui, d'une écriture, n'est pas à lire », *Voix et Images, Littérature québécoise*, Volume XXVI, numéro 2, (77), hiver 2001, p. 288-301.

BOURASSA, Lucie. « Le verbe, encore à incarner », *Lyrisme et temporalité dans Pays sans parole*, Montréal, Les Presses de l'Université de Québec, 1998, 70, p. 16-42.

BROCHU, André, « Dire l'incontournable », *Les secrets de la Sphinxe : Lectures de l'œuvre d'Anne-Marie Alonzo*, Montréal, les éditions du remue-ménage, 2004, p. 65-77.

DESAUTELS, Denise, *Pendant la mort* (extrait) Montréal, Les Presses de l'Université de Québec; 2001; 26 numéro 2, (77): p. 241-246.

DESAUTELS, Denise, *Viendront, viendront pas.* 2002 Nov; 44, (Numéro 4 / no 358), *psychanalyse et culture*, Montréal, VLB éditeur, 1989, p. 37-53.

DUFAULT, Roseanna, « Écrire la lesbienne immobile », *Les secrets de la Sphinxe : Lectures de l'œuvre d'Anne-Marie Alonzo*, Montréal, les éditions du remue-ménage, 2004, p. 65-72.

DUPRÉ, Louise, « Denise Desautels : la pensée du jour », Études françaises, 29, 3, 1994, p. 41-50.

DUPRÉ, Louise, « Déplier le temps : mémoire et temporalité dans La promeneuse et l'oiseau et Ce fauve, le Bonheur de Denise Desautels », *Voix et Images, Littérature québécoise*, Volume XXVI, numéro 2, (77), hiver 2001, p. 302-316.

DUPRÉ, Louise, « Écrire comme vivre. Entretien avec Anne-Marie Alonzo », *Voix et Images, Littérature québécoises*, Volume XIX, numéro 2, (56), hiver 1994, p. 238-249.

DUPRÉ, Louise, « Présentation suivi de d'Abord l'intime, Entretien avec Denise Desautels », *Voix et Images, Littérature québécoise*, Volume XXVI, numéro 2, (77), hiver 2001, p. 225-240.

FORSYTH, Louise, « La mise en scène des tensions entre le mouvement et l'immobilité chez Anne-Marie Alonzo », *Les secrets de la Sphinxe : Lectures de l'œuvre d'Anne-Marie Alonzo*, Montréal, les éditions du remue-ménage, 2004, p. 107-124.

HAVERCROFT, Barbara, « Espace autofictif, sexuation et deuil chez Denise Desautels et Paul Chanel Malenfant », *Sexuation, espace, écriture la littérature québécoise en transformation*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Littératures », 2002, p. 43-66.

JOUBERT, Lucie, « Le paratexte chez Anne-Marie Alonzo : invitation à une lecture de la complicité », *Voix et Images, Littérature québécoise*, Volume XIX, numéro 2, (56), hiver 1994, p. 297-308.

LANDRY, Gabriel, « Du trivial au sublime », *Voix et Images, Littérature québécoise*, Volume XXVII, numéro 3, (81), 2002 p. 576-579.

LEBLANC, Julie, « Lettres à Cassandre : vers une poétique de l'écriture épistolaire », *Les secrets de la Sphinxe : Lectures de l'œuvre d'Anne-Marie Alonzo*, Montréal, les éditions du remue-ménage, 2004, p. 157-171.

LEQUIN, Lucie ; MAÏR, Verthuy, « Présentation », *Voix et Images, Littérature québécoise*, Volume XIX, numéro 2, (56), hiver 1994, p. 232-234.

LEQUIN, Lucie, « Des mots surgit l'écriture : Anne-Marie Alonzo, au pays des merveilles », *Voix et Images, Littérature québécoise*, Volume XIX, numéro 2, (56), hiver 1994, p. *309-317.*

LEQUIN, Lucie, « Le nœud interrogatif dans l'écriture d'Anne-Marie Alonzo », *Les secrets de la Sphinxe : Lectures de l'œuvre d'Anne-Marie Alonzo*, Montréal, les éditions du remue-ménage, 2004, p. 45-56.

MAÏR, Verthuy, « Aujourd'hui Schéhérazade a appris à écrire : Anne-Marie Alonzo et l'entreprise de vivre », *Voix et Images, Littérature québécoises*, Volume XIX, numéro 2, (56), hiver 1994, p. 268-278.

MALENFANT, Paul Chanel, « Écrire comme mourir : tombeau des mots », *Voix et Images, Littérature québécoise*, Volume XXVI, numéro 2, (77), hiver 2001, p. 247-263.

OUELLET, Pierre, « L'une comme l'autre : compassion et coénonciation dans Cimetières : la rage muette », *Voix et Images, Littérature québécoise*, Volume XXVI, numéro 2, (77), hiver 2001, p. 264-274.

PARÉ, François, « La figure de la répétition dans l'oeuvre de Denise Desautels », *Voix et Images, Littérature québécoise*, Volume XXVI, numéro 2, (77), hiver 2001, p. 275-287.

PICARD, Anne-Marie, « L'autre à *Tu*-tête : la lettre de l'*Immobile* »*Voix et Images, Littérature québécoise*, Volume XIX, numéro 2, (56), hiver 1994, p. 250-267.

POTVIN, Claudine, « Muses et musées : l'effet "tableau" de l'écriture », *Voix et Images, Littérature québécoise*, Volume XIX, numéro 2, (56), hiver 1994, p. 279-293.

RICOUART, Janine ; DUFAULT, Roseanna, *Les secrets de la Sphinxe : Lectures de l'œuvre d'Anne-Marie Alonzo*, Montréal, les éditions du remue-ménage, 2004, 219p.

RICOUART, Janine, « Entretien avec Anne-Marie Alonzo », *Les secrets de la Sphinxe : Lectures de l'œuvre d'Anne-Marie Alonzo*, Montréal, les éditions du remue-ménage, 2004, p. 29-44.

SEGUIN, Carlos, « Le corps souffrant dans *Geste* : les douleurs polymorphes », *Les secrets de la Sphinxe : Lectures de l'œuvre d'Anne-Marie Alonzo*, Montréal, les éditions du remue-ménage, 2004, p. 98-106.

TREMBLAY, Roseline, « De la réclusion à l'entrée dans le monde : stratégie d'auteure dans l'*Immobile* d'Anne-Marie Alonzo », *Les secrets de la Sphinxe : Lectures de l'œuvre d'Anne-Marie Alonzo*, Montréal, les éditions du remue-ménage, 2004, p. 57-64.

Index

A

Achille, 61, 93, 115, 124, 196, 313, 346, 352, 364, 465
acte de parole, 28, 40, 86, 138, 140, 165, 167, 170, 204, 212, 220, 447, 454, 476
Agamemnon, 31, 35, 36, 50, 58, 60, 61, 63, 64, 65, 66, 69, 71, 72, 74, 75, 76, 79, 80, 81, 95, 96, 103, 111, 115, 117, 154, 158, 160, 184, 199, 201, 203, 214, 215, 235, 260, 263, 271, 272, 273, 274, 276, 278, 290, 302, 303, 325, 345, 415, 418, 425, 460
Alètheia, 106, 107, 414, 417
aléthomantis, 49, 95, 120
Alice Ronfard, 153
ambiguïté, 46, 48, 56, 72, 100, 101, 109, 111, 119, 121, 130, 132, 154, 162, 173, 174, 237, 343, 390
André Green
  Green, 123, 136, 137, 159, 160, 173, 208, 209, 336, 337, 371, 382, 427, 463
Andromaque, 34, 127, 128, 129, 205, 207, 208, 211, 212, 215, 217, 224, 239, 240, 241, 246, 248, 250, 255, 264, 265, 266, 267, 276, 277, 278, 281, 303
Anne Marie Alonzo
  Alonzo, 309, 366
Antigone, 16
Apollon, 22, 44, 45, 46, 48, 50, 58, 67, 69, 71, 73, 78, 81, 83, 92, 95, 97, 111, 113, 120, 159, 160, 167, 190, 196, 201, 278, 291, 301, 314, 448
Ariane Mnouchkine
  Mnouchkine, 33, 95, 302, 460
Athéna, 61, 62, 111, 160, 242, 243, 464
autre
  Autre, 2, 16, 19, 20, 21, 23, 26, 27, 28, 29, 31, 34, 39, 40, 47, 52, 57, 60, 61, 62, 66, 68, 78, 84, 87, 88, 90, 91, 95, 96, 98, 102, 103, 105, 106, 110, 111, 112, 113, 114, 117, 120, 124, 127, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 139, 140, 146, 151, 155, 157, 158, 159, 162, 163, 164, 166, 167, 169, 171, 174, 176, 177, 178, 179, 181, 182, 186, 187, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 203, 207, 208, 209, 211, 213, 214, 217, 218, 219, 220, 226, 228, 230, 232, 233, 238, 241, 244, 245, 246, 248, 249, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 264, 266, 267, 268, 271, 275, 276, 277, 279, 282, 283, 284, 286, 287, 288, 294, 295, 296, 300, 301, 302, 303, 305, 312, 313, 315, 316, 318, 319, 320, 321, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 340, 341, 342, 345, 346, 348, 350, 356, 357, 359, 360, 362, 365, 366, 370, 371, 372, 373, 377, 378, 380, 382, 385, 386, 387, 389, 393, 396, 397, 399, 406, 408, 409, 410, 412, 413, 414, 415, 416, 418, 419, 421, 422, 423, 424, 425, 427, 428, 429, 431, 432, 433, 434, 439, 440, 441, 442, 448, 449, 450, 452, 453, 454, 465, 472, 484
avenir, 12, 15, 16, 18, 24, 34, 35, 36, 37, 48, 50, 59, 60, 71, 73, 76, 85, 91, 92, 93, 95, 96, 104, 107, 113, 116, 135, 137, 139, 142, 144, 145, 149, 150, 164, 184, 185, 199, 201, 216, 226, 228, 231, 233, 234, 241, 246, 247, 249, 251, 252, 257, 259, 260, 265, 266, 267, 270, 273, 276, 279, 283, 302, 303, 308, 314, 345, 358, 372, 375, 388, 391, 394, 396, 404, 435, 439, 441, 442, 446, 450, 453, 465, 475

B

barbare, 76, 134, 152, 449
Barthes, 47, 86, 88, 317
Bernard Weber
  Weber, 141, 142

C

Cassandre, 2, 12, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 74, 75, 76, 77, 78, 80, 81, 82,권83, 84, 86, 88, 89, 90, 91, 93, 94, 95, 96, 97, 99, 100, 101, 102, 103, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 118, 120, 121, 122, 123, 124, 126, 127, 128, 129, 131, 132, 134, 135, 138, 139, 141, 143, 144, 145, 146, 147, 149, 150, 151, 152, 154, 155,권156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 165, 166, 167, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 189, 191, 192, 193, 194, 195, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 211, 212, 213, 214, 215, 217, 219, 221, 222, 223, 224, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 233, 234, 235, 236, 237, 239, 240, 241, 243, 244, 245, 246, 247, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 264, 265, 266, 267, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 285, 286, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 316, 317, 319, 320, 321, 323, 324, 326, 327, 331, 332, 333, 335, 336, 337, 338, 340, 341, 343, 344, 345, 347, 348, 349, 351, 352, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 365, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 374, 375, 376, 377, 379, 380, 381, 383, 384, 386, 387, 389, 390, 391, 393, 395, 397, 398, 399, 401, 402, 403, 404, 405, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 422, 423, 426, 427, 429, 430, 431, 433, 434, 435, 436, 437, 439, 440, 441, 442,

443, 444, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 460, 461, 462, 463, 464, 476, 477, 479, 484
Christa Wolf
Wolf, 3, 36, 37, 38, 101, 105, 108, 126, 151, 155, 156, 157, 169, 237, 288, 290, 292, 293, 295, 304, 305, 306, 308, 312, 313, 314, 317, 319, 321, 323, 325, 333, 334, 336, 337, 344, 345, 349, 351, 352, 354, 355, 357, 358, 359, 360, 362, 364, 367, 368, 379, 380, 382, 383, 385, 386, 387, 388, 391, 392, 394, 395, 396, 397, 398, 411, 417, 419, 420, 427, 428, 431, 434, 436, 438, 442, 462, 481, 482
clairvoyance, 41, 83, 91, 92, 94, 135, 156, 209, 237, 271, 310, 397, 463, 476
Clytemnestre, 61, 64, 66, 69, 70, 71, 81, 82, 96, 108, 116, 126, 157, 160, 161, 184, 198, 199, 201, 203, 215, 260, 271, 272, 273, 274, 325, 344, 346, 357
Coryphée, 69, 71, 95, 96, 97, 99, 154, 167

D

demande d'écoute, 85, 86, 132, 174, 176, 190, 245, 279, 401
Denise Desautels
Desautels, 3, 36, 38, 151, 295, 305, 309, 310, 313, 317, 329, 336, 337, 350, 352, 354, 364, 365, 366, 368, 373, 381, 388, 390, 411, 413, 414, 421, 422, 431, 433, 434, 436, 440, 483, 484
Detienne, 83, 95, 98, 99, 106, 107, 108, 109, 111, 120, 160, 177
devins, 49, 83, 92, 98, 115, 136
dialogue, 20, 26, 55, 70, 71, 95, 96, 97, 99, 102, 108, 112, 117, 122, 124, 137, 143, 169, 179, 181, 184, 194, 203, 207, 211, 216, 218, 223, 233, 234, 247, 433
dieux, 36, 45, 49, 60, 66, 68, 69, 71, 72, 76, 85, 91, 93, 94, 96, 102, 105, 108, 112, 114, 115, 116, 119, 128, 135, 136, 140, 157, 184, 186, 201, 215, 222, 242, 243, 244, 247, 274, 302, 415, 425, 441, 448, 460, 463, 465, 466
divination, 48, 68, 92, 94, 100, 101, 103, 115, 169, 257, 464, 466
don, 12, 16, 34, 36, 37, 40, 48, 50, 56, 58, 59, 60, 62, 73, 78, 80, 85, 91, 92, 94, 97, 99, 104, 107, 110, 113, 121, 135, 139, 142, 144, 159, 160, 169, 173, 185, 190, 227, 228, 230, 241, 243, 246, 248, 270, 271, 273, 276, 283, 302, 314, 331, 344, 417, 423, 427, 433, 434, 438, 439, 441, 448
doute, 20, 35, 41, 46, 47, 51, 55, 66, 67, 71, 80, 87, 97, 106, 107, 110, 111, 120, 121, 122, 123, 125, 127, 129, 132, 139, 146, 149, 152, 159, 163, 176, 177, 191, 196, 210, 232, 255, 264, 266, 267, 268, 279, 281, 286, 290, 293, 296, 310, 318, 321, 343, 347, 350, 355, 386, 402, 405, 430, 446, 451
doxa, 122, 446

E

effets de vérité, 20, 91, 94, 100, 175, 233, 282, 323, 447, 451
Énée, 22, 80, 277, 303, 323, 324, 346, 392, 419, 423
énigmatique, 3, 34, 47, 56, 71, 103, 106, 111, 113, 121, 129, 151, 152, 202, 237, 251, 260, 356, 435, 465
énigme, 2, 18, 30, 33, 50, 102, 107, 110, 111, 112, 118, 119, 125, 127, 134, 136, 138, 139, 141, 166, 188, 189, 191, 194, 197, 198, 209, 214, 219, 220, 221, 224, 226, 237, 254, 258, 259, 282, 286, 289, 339, 341, 354, 372, 396, 410, 412, 432, 434, 452, 454, 463, 478
énonciation, 2, 3, 16, 18, 24, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 39, 40, 45, 47, 55, 57, 68, 75, 77, 86, 90, 94, 96, 100, 106, 111, 116, 119, 120, 122, 124, 125, 132, 136, 138, 140, 149, 166, 174, 176, 178, 179, 187, 188, 189, 205, 214, 218, 220, 223, 230, 231, 233, 234, 254, 255, 256, 257, 282, 283, 287, 304, 307, 308, 319, 328, 331, 340, 341, 342, 360, 372, 391, 394, 406, 410, 412, 413, 435, 437, 443, 447, 451, 452, 454, 468, 469, 472
Erich Auerbach
Auerbach, 124
Eschyle, 2, 31, 33, 35, 37, 49, 51, 53, 56, 62, 65, 67, 69, 71, 72, 74, 75, 77, 78, 81, 82, 86, 89, 95, 96, 97, 99, 103, 115, 116, 122, 141, 158, 159, 184, 198, 199, 208, 245, 263, 278, 279, 290, 302, 303, 394, 415, 416, 463, 466, 476
éthique, 41, 103, 121, 135, 141, 184, 232, 242, 283, 301, 326, 331, 375, 402, 403, 407, 414, 415, 429, 436, 440, 448, 478
Eudes Labrusse
Labrusse, 2, 34, 36, 117, 151, 180, 237, 245
Euripide, 2, 31, 33, 51, 53, 56, 62, 63, 77, 78, 79, 80, 89, 117, 137, 153, 154, 169, 279, 303, 460, 461

F

fausses paroles, 130
femme
femmes, 8, 9, 28, 43, 48, 60, 61, 71, 81, 82, 139, 142, 143, 145, 151, 152, 153, 154, 156, 158, 160, 161, 166, 169, 185, 186, 201, 212, 217, 234, 266, 271, 273, 275, 276, 278, 281, 286, 287, 294, 298, 309, 316, 317, 321, 324, 328, 329, 331, 337, 339, 368, 369, 373, 422, 437, 449, 464, 473, 478, 479, 480
fonction poétique, 130, 218
forme, 12, 15, 18, 25, 26, 27, 28, 30, 36, 45, 52, 53, 55, 59, 72, 73, 79, 87, 88, 89, 99, 102, 106, 121, 132, 134, 141, 149, 162, 178, 190, 199, 205, 206, 207, 213, 214, 220, 221, 224, 227, 235, 242, 254, 258, 273, 284, 289, 290, 291, 293, 296, 298, 300, 306, 308, 310, 311, 315, 318, 321, 322, 324, 327,

331, 335, 336, 339, 342, 343, 346, 348, 354, 356, 357, 359, 361, 362, 363, 365, 367, 368, 370, 371, 379, 380, 382, 383, 389, 390, 391, 393, 400, 404, 405, 407, 425, 440, 441, 446, 449, 452, 454
Foucault, 79, 98, 99, 110, 317, 338
François Hartog
Hartog, 67, 105, 116, 435

G

Gérard Genette
Genette, 26, 119, 229, 230, 232
guerre, 12, 13, 14, 34, 36, 50, 56, 60, 61, 62, 63, 66, 68, 79, 80, 86, 90, 93, 115, 127, 128, 129, 153, 157, 169, 175, 182, 194, 196, 197, 199, 207, 208, 210, 211, 212, 215, 218, 219, 224, 227, 228, 237, 239, 243, 244, 245, 248, 249, 250, 251, 259, 261, 262, 264, 265, 266, 267, 268, 270, 271, 277, 278, 281, 295, 303, 307, 314, 322, 325, 327, 329, 333, 334, 337, 344, 346, 357, 362, 363, 364, 366, 378, 413, 418, 419, 432, 460, 465, 474, 475, 479, 480

H

Hector, 35, 50, 60, 61, 93, 94, 129, 182, 194, 195, 196, 197, 205, 206, 210, 212, 216, 224, 226, 237, 239, 243, 246, 247, 250, 262, 265, 266, 267, 269, 278, 281, 346, 466
Hécube, 12, 59, 63, 79, 80, 154, 182, 205, 250, 259, 275, 303, 319, 418, 461
Heidegger, 99, 176
Hélénos, 63, 92, 101, 303, 418
Héphaïstos, 22, 60, 93
Hérodote, 67, 68, 105, 106, 464
héros, 59, 63, 74, 85, 92, 114, 206, 207, 364, 402, 419, 463, 464
histoire, 2, 17, 19, 23, 25, 30, 35, 36, 43, 45, 48, 51, 55, 57, 58, 59, 66, 67, 68, 69, 71, 72, 73, 75, 77, 85, 87, 88, 90, 91, 93, 94, 97, 99, 106, 108, 110, 111, 114, 118, 128, 131, 135, 139, 141, 149, 153, 156, 169, 173, 176, 180, 181, 182, 183, 184, 187, 190,권193, 202, 222, 225, 228, 230, 232, 234, 235, 238, 251, 261, 265, 268, 272, 276, 277, 278, 283, 293, 294, 299, 317, 319, 320, 326, 334, 340, 345, 355, 357, 363, 367, 368, 369, 370, 375, 385, 397, 400, 427, 430, 433, 438, 442, 449, 464, 467, 470, 471, 479, 480
Homère, 2, 31, 33, 49, 51, 53, 56, 59, 61, 62, 64, 66, 67, 68, 72, 89, 92, 94, 157, 170, 198, 244, 252, 260, 278, 406
hystérie, 15, 27, 29, 81, 83, 158, 159, 160, 162, 164, 165, 167, 176, 184, 187, 189, 250, 289, 312, 313, 337, 342, 409, 418, 424, 428, 429, 473, 474, 475, 477
hystérique, 18, 24, 25, 27, 28, 29, 57, 77, 81, 83, 111, 125, 151, 158, 159, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 174, 178, 190, 192, 193, 204, 209, 213, 219, 238, 258, 271, 279, 286, 288, 289, 312, 313, 324, 339, 342, 344, 362, 370, 398, 402, 408, 409, 428, 449, 452, 453,권473, 476, 478

I

idéologie, 20, 34, 38, 39, 57, 141, 150, 161, 228, 261, 298, 318, 362
invisible, 15, 19, 34, 101, 109, 132, 134, 135, 137, 139, 227, 245, 248, 249, 250, 270, 309, 334, 370, 382, 393, 420, 434, 441
Iphigénie, 64, 66, 79, 184, 271, 272, 273, 278, 325, 418
ironie, 81, 129, 163, 180, 194, 195, 209, 215, 238, 239, 240, 245, 248, 262, 269, 275, 278

J

Jean Giraudoux
Giraudoux, 2, 15, 19, 34, 56, 57, 60, 109, 126, 127, 128, 129, 130, 151, 169, 175, 179, 180, 181, 182, 194, 196, 202, 206, 207, 209, 210, 212, 215, 218, 219, 220, 223, 224, 225, 226, 227, 237, 239, 240, 243, 245, 246, 247, 249, 250, 251, 261, 262, 263, 264, 267, 268, 269, 278, 281, 309, 362, 401, 437, 479, 480, 481
Jean-Paul Sartre
Sartre, 33, 53, 81, 169, 237
Jonas, 112
justice, 22, 76, 83, 98, 106, 107, 121, 152, 185, 239, 264, 416, 418

L

la Guerre de Troie n'aura pas lieu, 127, 175, 179, 180, 181, 182, 194, 202, 205, 215, 218, 219, 223, 239, 255, 259, 261, 264, 265, 267, 278, 281, 309, 437
langage, 17, 18, 19, 21, 26, 31, 45, 47, 52, 71, 98, 100, 107, 113, 124, 125, 130, 136, 137, 141, 143, 146, 147, 148, 155, 156, 161, 162, 165, 167, 170, 174, 177, 187, 194, 195, 199, 204, 205, 207, 210, 211, 212, 215, 217, 218, 219, 225, 233, 237, 262, 263, 266, 268, 284, 306, 310, 312, 330, 340, 341, 342, 356, 366, 371, 372, 383, 397, 398, 409, 410, 412, 414, 425, 430, 432, 449, 468, 469, 470, 473, 476, 480
langue, 3, 27, 30, 32, 43, 46, 52, 54, 70, 76, 86, 107, 111, 120, 124, 125, 127, 128, 129, 131, 143, 145, 146, 148, 149, 165, 169, 174, 175, 176, 177, 178, 181, 187, 194, 195, 197, 199, 204, 206, 209, 211, 213, 215, 217, 219, 222, 236, 240, 245, 246, 255,

258, 263, 266, 268, 275, 281, 282, 286, 287, 288, 289, 290, 296, 299, 301, 309, 323, 331, 341, 356, 364, 367, 389, 395, 398, 405, 406, 407, 408, 409, 412, 413, 415, 432, 434, 435, 438, 446, 451, 454, 461, 462, 468
Le Rêve d'Alvaro, 34, 36, 185, 192, 460
lecteur, 15, 16, 24, 31, 48, 120, 125, 126, 130, 138, 139, 162, 182, 207, 214, 215, 223, 227, 235, 250, 287, 292, 342, 376, 390, 409, 419, 424, 427, 453
les *Troyennes*, 63, 153
lettre
lettres, 39, 88, 294, 305, 309, 310, 316, 328, 330, 341, 373, 378, 383, 387, 388, 389, 396, 413, 422, 437, 463, 472, 474, 476, 477, 484
Lettres à Cassandre, 36, 305, 311, 329
Lévi-Strauss, 86, 88
littérature, 14, 17, 21, 23, 24, 26, 27, 30, 31, 33, 46, 47, 49, 54, 56, 59, 63, 64, 65, 73, 78, 84, 89, 91, 100, 105, 112, 120, 124, 130, 134, 137, 158, 171, 175, 191, 223, 225, 251, 261, 263, 268, 291, 296, 298, 303, 313, 317, 325, 332, 337, 343, 354, 360, 361, 362, 368, 370, 379, 381, 395, 404, 406, 407, 411, 414, 429, 433, 450, 451, 467, 468, 470, 472, 473, 479, 480, 481, 483

M

Marcel Proust
Proust, 46, 47, 119, 120, 344, 469, 470, 471
Marie Cardinal
Cardinal, 33, 53, 90, 153, 154, 155, 169, 170, 237
mémoire, 14, 19, 38, 80, 88, 90, 99, 106, 110, 121, 135, 139, 145, 206, 212, 218, 223, 224, 228, 230, 234, 256, 259, 268, 271, 277, 291, 292, 327, 353, 356, 358, 360, 363, 365, 369, 370, 377, 387, 391, 393, 395, 396, 397, 399, 408, 410, 423, 435, 438, 453, 469, 475, 479, 483
métalinguistique, 2, 57, 126, 187, 197, 205, 215, 217, 236
modernité, 2, 43, 51, 55, 66, 76, 94, 99, 104, 108, 109, 117, 118, 131, 134, 135, 151, 154, 174, 176, 177, 181, 187, 198, 235, 236, 242, 245, 277, 453
monologue, 3, 36, 37, 141, 201, 288, 290, 323, 378, 380
mort, 12, 21, 37, 39, 43, 61, 62, 63, 64, 66, 70, 71, 74, 79, 111, 114, 115, 122, 161, 166, 184, 196, 202, 203, 225, 235, 236, 237, 242, 252, 257, 261, 264, 268, 269, 272, 274, 277, 287, 292, 294, 295, 302, 306, 307, 310, 311, 313, 317, 322, 324, 330, 334, 337, 343, 344, 345, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 355, 356, 358, 359, 361, 363, 365, 373, 374, 376, 381, 383, 384, 387, 393, 395, 396, 397, 401, 406, 409, 411, 415, 418, 421, 422, 425, 431, 434, 435, 436, 438, 439, 440, 463, 465, 470, 471, 472, 474, 476, 483
motifs, 38, 50, 58, 86, 87, 138, 163, 290, 293
mythe, 17, 23, 25, 32, 39, 47, 50, 51, 53, 55, 57, 59, 60, 72, 84, 85, 86, 88, 89, 97, 99, 113, 140, 151, 157, 190, 237, 255, 269, 290, 298, 320, 358, 367, 368, 393, 462, 464, 465, 466, 467, 468

N

narrateur, 43, 68, 88, 93, 94, 221, 222, 286, 287, 346, 379
narration, 20, 34, 67, 74, 119, 176, 221, 305, 306, 307, 312, 315, 327, 334, 344, 345, 349, 359, 361, 373, 391, 454
Nicole Loraux
Loraux, 153, 160, 161

O

Oreste, 22, 36, 61, 65, 75, 108, 184, 203, 260, 272, 279, 280, 415

P

Parménide, 108, 263
parole, 2, 3, 5, 12, 13, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 29, 30, 33, 34, 36, 37, 39, 40, 41, 43, 44, 45, 46, 48, 49, 51, 52, 55, 56, 57, 60, 62, 65, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 74, 76, 77, 79, 80, 84, 85, 86, 88, 89, 90, 91, 92, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 106, 107, 109, 110, 111, 113, 115, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 127, 129, 131, 132, 134, 135, 136, 137, 138, 140, 142, 143, 145, 146, 147, 149, 155, 158, 159, 160, 161, 162, 164, 165, 166, 167, 170, 171, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 186, 187, 189, 191, 192, 194, 195, 197, 198, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 207, 208, 209, 211, 212, 213, 214, 215, 218, 219, 220, 221, 222, 224, 226, 228, 229, 230, 232, 233, 234, 235, 236, 238, 239, 241, 242, 244, 245, 246, 247, 248, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 264, 267, 269, 271, 277, 279, 280, 281, 282, 283, 286, 288, 290, 296, 299, 301, 302, 303, 308, 313, 321, 329, 330, 331, 337, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 348, 350, 354, 356, 358, 361, 362, 372, 379, 381, 383, 384, 390, 397, 398, 405, 407, 408, 409, 410, 412, 414, 417, 419, 420, 423, 425, 426, 430, 431, 432, 433, 434, 437, 440, 442, 444, 446, 449, 451, 452, 453, 454, 466, 467, 472, 473, 476, 477, 478, 479, 483
parole de Cassandre, 18, 20, 23, 27, 31, 33, 34, 36, 39, 40, 41, 56, 57, 62, 68, 70, 79, 84, 86, 89, 91, 92, 95, 97, 99, 100, 106, 122, 123, 125, 126, 132, 134, 139, 159, 160, 162, 171, 176, 177, 178, 179, 184, 186, 187, 189, 198, 204, 206, 207, 214, 215, 218, 220, 221, 227,권230, 235, 236, 241, 242, 248, 252, 253,

254, 255, 256, 260, 261, 262, 271, 277, 281, 282, 283, 296, 343, 344, 348, 381, 407, 408, 412, 431, 446, 451, 454
parole prophétique, 24, 25, 26, 34, 89, 90, 92, 94, 100, 135, 136, 140, 212, 223, 230, 232, 258, 301, 304, 341, 451
passé, 19, 25, 30, 53, 72, 73, 88, 115, 116, 121, 124, 138, 139, 140, 142, 145, 154, 162, 174, 182, 184, 208, 212, 229, 231, 232, 240, 247, 249, 256, 259, 292, 293, 300, 354, 357, 362, 367, 372, 394, 399, 435, 438, 466
Paul Claudel
Claudel, 33, 53, 75, 76, 237, 416
personnage, 2, 12, 16, 17, 21, 25, 32, 34, 36, 37, 39, 41, 43, 44, 45, 48, 49, 52, 53, 56, 58, 59, 64, 66, 67, 68, 69, 71, 72, 73, 78, 79, 85, 87, 89, 92, 94, 100, 105, 109, 110, 113, 117, 118, 119, 120, 121, 123, 124, 127, 133, 134, 135, 136, 142, 151, 152, 160, 161, 163, 169, 170, 176, 179, 180, 181, 183, 189, 191, 194, 201, 202, 205, 212, 219, 220, 221, 222, 224, 225, 229, 230, 235, 240, 248, 250, 256, 259, 263, 264, 266, 267, 269, 271, 277, 279, 281, 283, 286, 290, 291, 292, 293, 297, 300, 302, 305, 308, 313, 324, 333, 334, 341, 343, 344, 345, 350, 355, 356, 359, 362, 368, 370, 375, 380, 386, 391, 393, 405, 407, 417, 419, 438, 442, 446, 448, 450, 451, 453, 469, 478
personnages, 35, 36, 37, 50, 58, 60, 62, 66, 67, 73, 79, 93, 94, 109, 118, 129, 139, 149, 180, 182, 183, 184, 195, 200, 202, 203, 205, 207, 211, 216, 219, 222, 223, 224, 226, 227, 233, 234, 247, 249, 250, 254, 260, 261, 264, 265, 266, 276, 277, 278, 287, 293, 304, 325, 333, 357, 406, 419, 434, 446, 461
Pierre Grimal
Grimal, 118
Pierre Vidal-Naquet
Vidal-Naquet, 62, 63, 115, 461
poètes, 72, 83, 98, 107, 277, 282, 417, 428, 434
poétique, 16, 31, 36, 39, 50, 51, 52, 73, 77, 85, 91, 93, 95, 99, 113, 120, 124, 125, 127, 130, 131, 132, 141, 157, 174, 177, 181, 207, 211, 212, 213, 217, 225, 239, 247, 281, 288, 290, 292, 294, 297, 298, 309, 311, 321, 331, 332, 337, 347, 355, 358, 362, 364, 368, 374, 379, 380, 389, 391, 394, 405, 413, 425, 469, 480, 484
politique, 15, 21, 23, 30, 50, 72, 76, 80, 99, 104, 109, 129, 141, 156, 157, 212, 216, 237, 291, 293, 315, 319, 332, 335, 368, 385, 417, 420, 450, 465, 466, 467
polymorphe
polymorphes, 2, 173, 190
polyphonie, 140, 178, 187, 221, 222, 223, 329, 376, 469
présent, 19, 30, 45, 59, 62, 67, 78, 84, 104, 115, 116, 121, 122, 126, 138, 140, 145, 151, 157, 169, 170, 171, 179, 205, 221, 229, 232, 234, 235, 240, 241, 246, 249, 252, 255, 256, 266, 290, 292, 299, 303, 307, 308, 310, 321, 324, 345, 349, 352, 358, 360, 372, 388, 391, 395, 397, 401, 431, 435, 436, 437, 440, 441, 453, 466, 469
Priam, 12, 59, 60, 61, 64, 79, 92, 216, 250, 266, 319, 333, 346, 418
prolepse, 93, 119, 229, 257
Prométhée, 114, 416
prophète, 16, 27, 39, 56, 72, 75, 83, 91, 92, 93, 101, 103, 106, 111, 112, 113, 114, 116, 118, 119, 120, 129, 135, 137, 198, 222, 229, 232, 250, 257, 301, 302, 304, 324, 331, 356, 358, 384, 397, 463, 473
prophétesse, 2, 3, 12, 25, 32, 33, 38, 40, 44, 48, 49, 53, 56, 58, 59, 62, 64, 65, 66, 69, 70, 73, 78, 79, 81, 84, 89, 90, 94, 95, 100, 103, 110, 113, 116, 118, 121, 122, 124, 128, 132, 134, 138, 141, 148, 151, 156, 198, 222, 228, 230, 247, 250, 262, 269, 274, 279, 298, 301, 303, 323, 406, 417, 449, 451, 462
prophétie, 29, 73, 78, 81, 90, 92, 94, 100, 103, 104, 118, 120, 134, 136, 137, 154, 230, 232, 242, 256, 257, 263, 283, 294, 301, 302, 314, 324, 433, 436, 438, 466, 467
Protée, 107, 291, 293, 470, 482
psychanalyse, 18, 27, 30, 57, 77, 158, 159, 162, 174, 175, 177, 187, 204, 205, 233, 301, 312, 318, 330, 338, 340, 342, 372, 397, 398, 399, 401, 402, 405, 410, 414, 425, 426, 428, 430, 432, 443, 444, 448, 449, 463, 471, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 483

R

récit, 29, 31, 33, 34, 35, 36, 38, 39, 40, 47, 51, 58, 60, 64, 68, 86, 87, 88, 93, 102, 118, 119, 123, 136, 140, 144, 157, 160, 170, 196, 221, 223, 230, 232, 238, 253, 256, 283, 290, 291, 292, 294, 297, 300, 304, 306, 307, 313, 315, 323, 326, 327, 334, 342, 344, 345, 359, 362, 363, 368, 379, 380, 382, 383, 385, 391, 394, 418, 419, 423, 428, 438, 460, 464, 466, 469, 470, 479, 481
réécriture, 32, 52, 54, 80, 87, 156, 218, 290, 368
réel, 17, 26, 91, 94, 98, 103, 108, 119, 120, 124, 146, 148, 149, 162, 167, 174, 182, 190, 195, 210, 233, 248, 298, 302, 320, 324, 334, 353, 363, 376, 385, 417, 424, 430, 432, 439
régime d'historicité, 116, 435, 436
rois, 98, 258, 277, 307
roman, 3, 38, 142, 144, 145, 149, 150, 169, 226, 251, 291, 294, 307, 327, 417, 420, 470, 480, 482
Roman Jakobson
Jakobson, 125, 126, 130, 131

S

sagesse, 18, 21, 22, 23, 24, 35, 76, 108, 121, 135, 161, 201, 246, 247, 248, 310, 314, 325, 386, 389, 392, 396, 414, 417, 418, 419, 420, 426, 427, 432, 433, 438, 450, 453, 472

savoir, 12, 16, 18, 22, 24, 25, 27, 29, 34, 35, 36, 45, 47, 48, 68, 69, 73, 74, 76, 77, 78, 88, 91, 93, 95, 96, 101, 103, 104, 107, 108, 112, 113, 116, 119, 121, 122, 125, 128, 136, 138, 139, 142, 143, 145, 146, 148, 149, 161, 162, 164, 165, 166, 167, 169, 170, 174, 176, 178, 179, 184, 189, 191, 192, 193, 195, 199, 201, 203, 209, 214, 215, 219, 220, 229, 231, 241, 250, 256, 258, 259, 266, 267, 270, 271, 272, 273, 276, 281, 287, 294, 302, 303, 304, 316, 322, 327, 334, 336, 337, 338, 341, 342, 347, 349, 353, 362, 369, 385, 386, 387, 389, 392, 396, 397, 398, 401, 402, 409, 413, 422, 423, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 434, 443, 444, 447, 449, 450, 453, 463, 476, 478
scène d'énonciation, 19, 55, 100, 126
signe, 28, 79, 87, 91, 99, 101, 103, 112, 113, 115, 117, 118, 121, 131, 132, 138, 198, 199, 201, 227, 283, 338, 399, 430, 435, 447, 452, 476
signifiant, 41, 56, 87, 88, 131, 132, 160, 166, 177, 190, 198, 218, 221, 222, 225, 227, 261, 271, 324, 330, 339, 341, 342, 344, 352, 389, 405, 477
silence, 13, 14, 25, 46, 49, 59, 61, 62, 66, 67, 70, 72, 82, 83, 89, 95, 101, 113, 115, 117, 141, 147, 155, 162, 175, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 208, 220, 222, 235, 236, 274, 278, 282, 285, 313, 318, 338, 352, 357, 361, 366, 367, 368, 382, 384, 385, 394, 396, 411, 414, 422, 426, 439, 442, 443, 451, 467, 470, 472
Suzanne Dumarest-Dussauge
Dumarest-Dussauge, 2, 34, 35, 104, 108, 179, 183, 184, 199, 201, 202, 214, 237, 244, 245, 251, 255, 260, 272, 273, 274, 278, 280, 425

T

temps, 6, 12, 18, 19, 20, 21, 30, 43, 47, 49, 51, 52, 54, 56, 58, 59, 75, 88, 92, 94, 102, 111, 112, 116, 120, 122, 123, 126, 128, 129, 130, 132, 138, 141, 155, 157, 164, 169, 173, 182, 191, 200, 204, 206, 210, 212, 213, 222, 229, 230, 231, 232, 233, 235, 239, 243, 249, 251, 256, 267, 274, 281, 282, 283, 293, 299, 304, 305, 307, 309, 314, 321, 322, 325, 343, 345, 348, 351, 352, 354, 356, 360, 363, 366, 370, 372, 378, 396, 397, 401, 403, 408, 411, 414, 422, 426, 427, 435, 436, 438, 440, 442, 444, 447, 452, 455, 464, 468, 469, 470, 472, 478, 479, 482, 483
théâtre, 31, 33, 35, 36, 51, 52, 56, 67, 72, 94, 111, 122, 127, 153, 169, 170, 179, 181, 183, 185, 192, 203, 218, 221, 222, 231, 233, 234, 236, 237, 238, 242, 250, 255, 260, 262, 268, 269, 283, 460, 466, 479, 480
thème
thèmes, 21, 38, 50, 51, 132, 134, 177, 181, 294, 296, 298, 309, 310, 313, 321, 322, 343, 391
tragédie
tragique, 31, 59, 63, 67, 76, 94, 115, 118, 134, 184, 229, 267, 269, 277, 279, 464
Troie, 24, 34, 36, 39, 50, 56, 58, 60, 61, 62, 63, 68, 79, 80, 85, 93, 94, 101, 110, 119, 127, 128, 161, 175, 179, 180, 181, 182, 194, 196, 202, 205, 207, 208, 211, 215, 218, 219, 223, 224, 228, 230, 239, 243, 244, 247, 255, 259, 261, 262, 264, 265, 267, 268, 274, 276, 278, 281, 293, 294, 300, 303, 306, 309, 311, 313, 322, 327, 334, 369, 385, 393, 437, 460, 465, 479, 480

U

Ulysse, 16, 59, 62, 64, 130, 182, 195, 197, 217, 227, 240, 243, 246, 250, 265, 277, 334

V

vérité, 2, 3, 16, 18, 20, 21, 24, 27, 29, 36, 40, 41, 43, 44, 45, 46, 48, 51, 54, 55, 56, 67, 70, 71, 73, 74, 76, 84, 86, 90, 91, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 102, 103, 104, 106, 107, 109, 110, 111, 112, 115, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 126, 127,권128, 130, 132, 134, 135, 136, 139, 141, 142, 144, 155, 162, 164, 165, 166, 167, 170, 171, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 185, 187, 188, 189, 190, 195, 197, 202, 204, 206, 208, 209, 213, 214, 215, 218, 219, 220, 221, 222, 224, 226, 229, 233, 234, 235, 237, 240, 242, 246, 247, 249, 250, 251, 252, 255, 256, 259, 260, 263, 264, 266, 269, 274, 276, 281, 282, 283, 284, 286, 288, 289, 293, 294, 295, 298, 300, 301, 316, 323, 326, 334, 336, 337, 341, 343, 351, 356, 357, 365, 367, 370, 371, 373, 376, 378, 381, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 397, 398, 399, 404, 409, 414, 417, 421, 422, 428, 429, 430, 433, 434, 443, 444, 446, 447, 450, 451, 452, 453, 464, 466, 472, 476
vérité d'énoncé, 56, 123, 178
Vernant, 71, 72, 74, 99, 101, 105, 114, 117, 237, 243
vie, 22, 23, 24, 27, 37, 53, 115, 122, 152, 154, 177, 185, 186, 192, 193, 199, 202, 224, 236, 242, 244, 249, 257, 259, 287, 290, 293, 294, 296, 300, 302, 305, 306, 308, 333, 334, 344, 345, 347, 348, 349, 351, 352, 353, 355, 360, 363, 367, 370, 373, 377, 380, 381, 385, 388, 389, 393, 403, 406, 409, 418, 421, 423, 424, 427, 433, 436, 437, 440, 442, 450, 470, 474, 475, 476, 477
viol, 22, 62, 111, 113, 313, 325
voix, 2, 13, 15, 35, 37, 41, 53, 64, 67, 69, 71, 76, 77, 78, 82, 89, 93, 95, 100, 123, 126, 137, 151, 152, 155, 173, 186, 200, 205, 221, 222, 224, 226, 227, 228, 229, 230, 244, 249, 253, 254, 258, 261, 262, 268, 270, 282, 285, 286, 288, 289, 291, 293, 294, 296, 297, 299, 304, 305, 307, 308, 309, 310, 312, 317, 318, 319, 321, 322, 323, 324, 327, 331, 337, 340, 341, 354, 356, 358, 361, 362, 368, 370, 375, 378, 379, 380, 382, 383, 385, 387, 390, 396, 404,

407, 418, 419, 430, 434, 439, 441, 442, 443, 452, 454, 467

Z

Zeus, 48, 76, 93, 114, 117, 140, 196, 243