

JUDYTA NIEDOKOS

Université Catholique de Lublin

## Reprise d'un mythe, réinterrogation d'un personnage: *Jocaste* de Michèle Fabien

Reprise of myth, re-interrogation of character in Michèle Fabien's *Jocasta*

ABSTRACT: The present article describes the reinterpretation of the mythical wife of Oedipus undertaken by Michèle Fabien in her stage play *Jocasta*. This process is marked, first, by distancing: the speaking subject named Jocasta is not identical with the character of Jocasta, which signals her disagreement with the cliché of the character rooted in collective memory. Second, the recreation of Jocasta is carried out through a dialogic form – the monologuing I needs an imaginary interlocutor – a reader/viewer, Oedipus himself, or other mythical characters, to be able to reassert herself. Third, the restoration of Jocasta's self is connected with reflection on the specificity of theatre, which has the power to recreate the myth and the character, so as to restore to her a life of a loving woman which she once led.

KEYWORDS: Michèle Fabien, *Jocasta*, myth, woman, distancing, dialogic form, monologue, theatre

« Une femme redonnant la parole à d'autres femmes mythiques ou historiques »<sup>1</sup>. Tel est le portrait de Michèle Fabien esquissé par Michèle Friche après

---

<sup>1</sup> [http://archives.lesoir.be/michele-fabien-disparition-d-une-voix-singuliere-dussen\\_t-19990911-Z0H7V4.html](http://archives.lesoir.be/michele-fabien-disparition-d-une-voix-singuliere-dussen_t-19990911-Z0H7V4.html) (page consultée le 3 juin 2013).

la mort inattendue de la traductrice, adaptatrice et dramaturge belge d'expression française, survenue en 1999. Il résume bien son œuvre dramatique qui puise à la tradition, au mythe ou à l'histoire pour les repenser, les retravailler et les dépasser. Voulant « donner la parole à des gens que l'histoire a souvent négligés »<sup>2</sup>, Michèle Fabien choisit surtout la femme qui « est toujours prise dans une histoire qui n'est jamais la sienne, qu'elle n'a jamais l'occasion de contribuer à édifier, parce qu'elle est victime d'une symbolique qu'elle n'a pas inventée »<sup>3</sup>. En retraçant la discussion épistolaire sur le théâtre contemporain de la critique belge avec Bernard Dort, Marc Quaghebeur cite ce propos de la dramaturge en rappelant aussi une autre constatation, d'une importance capitale pour nos considérations : « [...] aucun modèle féminin ne peut aujourd'hui fonctionner sans être transformé »<sup>4</sup>. S'il en est ainsi, en examinant les pièces de Michèle Fabien il faut se demander quelles sont les transformations effectuées par l'auteure par rapport au texte qu'elle reprend. Comment l'archétype est-il mis dans l'anecdotique et dans quelle mesure pouvons-nous parler du décalage du récit mythique ? Peut-on parler de l'actualisation du mythe donnant lieu à des sens nouveaux ?

*Jocaste*, la première pièce de l'auteure datant de 1981, ouvre le travail de remémoration entrepris dans l'œuvre de Fabien. L'épouse incestueuse de son fils Œdipe s'y prête bien : dans *Œdipe roi* de Sophocle elle agit toujours en fonction du personnage éponyme, occupant ou bien la place de l'adjuvant, ou bien celle de l'opposant<sup>5</sup>. Ainsi, elle défend, explique, écoute et s'oppose. Intervenant auprès d'Œdipe en faveur de Créon, elle défend celui-ci contre le courroux et les soupçons de son mari, en sauvant son frère de la mort. Interrogée par Œdipe, elle lui explique ensuite les circonstances de la mort de Laïos, tout en voulant rassurer le roi de Thèbes angoissé. C'est grâce à elle, auditeur fidèle, qu'Œdipe peut déployer le récit sur sa vie car, comme il l'avoue : « [...] à qui mieux qu'à [elle] puis-je me confier dans la situation où je me trouve ? » (Œ, p. 94)<sup>6</sup>. Finalement, son dernier acte sur la scène est de s'opposer lorsque son fils et mari veut poursuivre les recherches sur son passé et qu'elle pressent déjà la vérité terrifiante. Paradoxalement, on pourrait risquer la constatation que

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> M. Quaghebeur, « À l'heure de la belgitude Jocaste parle : l'invention de Michèle Fabien », *Vives lettres* 2000, n° 10, p. 64.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> Cf. A. Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris : Belin, 1996.

<sup>6</sup> Œ = Sophocle, *Œdipe roi*, trad. M. Bellaguet, Paris : Hachette, 1881, en ligne <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62605640> (page consultée le 1<sup>er</sup> juillet 2013).

Jocaste de Fabien fait presque la même chose : au lieu d'écouter, elle parle, mais en parlant elle se défend, s'explique et s'oppose ; ou bien un *je* défend Jocaste, explique Jocaste et s'oppose à Jocaste.

L'auteure belge retrouve l'épouse incestueuse là où Sophocle l'a laissée : la première partie de la pièce est intitulée « Jocaste la pendue ». L'héroïne de Fabien entame son monologue par la reprise du récit sophocléen<sup>7</sup> du désespoir de la « malheureuse [...] folle d'horreur » (J, p. 7)<sup>8</sup>. C'est là que se fige l'image gravée dans la conscience commune : « Après cela... je ne sais pas comment elle a péri, car Œdipe s'est précipité en hurlant, alors ce n'est plus elle, mais lui qui a captivé nos regards » (J, p. 9). Ces mots répondent en écho au récit de l'Envoyé sophocléen : « J'ignore ensuite comment elle périt ; car Œdipe entra précipitamment en poussant des cris, et m'empêcha de voir la mort de la reine. Nos yeux se tournèrent vers lui [...] » (Œ, p. 150). Cette fin secrète de la reine, passée sous silence car repoussée au deuxième plan par la souffrance d'Œdipe, est pour la dramaturge le point de départ pour redonner la vie et l'identité à Jocaste. Celle-ci résume son statut dans la conscience collective en constatant : « Un mur de froid glacial et de temps oublié me sépare des vivants ignorants » (J, p. 12). Ainsi, la pièce illustrera le travail de remémoration où Jocaste veut sortir de l'oubli et briser ce « froid glacial » qui accompagne son nom (« J'irai chercher Jocaste qui n'est plus que son nom » [J, p. 11]) en montrant d'autres sentiments qu'elle éprouve mis à part le désespoir. La « suicidée, cette femme immonde et qui est morte seule et souillée [...] » (J, p. 7), considérée – faussement – « transparente pour cause d'horreur » (J, p. 8) doit affronter son nom, porteur de sens et de silence, le nom qui « tombe [...], s'efface, se raie, se biffe... Reste la mère d'Œdipe, la mère de..., la merde » (J, p. 18). Affronter ou récupérer son nom, se le réapproprier : dans la première phrase de la pièce elle se présente en disant : « Je m'appelle Jocaste. / Regarde-moi. / Ni reine, ni veuve, ni épouse, ni mère » (J, p. 7). Cette définition par dénégation<sup>9</sup> aboutit à la réaffirmation de son nom à la fin de la pièce lorsque le propos initial, repris, clôt le texte. Cependant, entre les deux phrases il y a tout un travail sur le mythe et le personnage redits et revus d'un œil neuf. Comment ce travail se fait-il ?

Tout d'abord, il s'accomplit à travers la distanciation. Marc Quaghebeur voit le lien entre la prédilection de l'écrivaine pour ce procédé et sa réflexion sur

<sup>7</sup> Cf. Sophocle, *op. cit.*, pp. 148-154 et M. Fabien, *Jocaste. Déjanire. Cassandre*, Bruxelles, Éditions Didascalies, 1995, pp. 7-9.

<sup>8</sup> J = M. Fabien, « Jocaste » [in:] M. Fabien, *Jocaste. Déjanire. Cassandre*, Bruxelles, Éditions Didascalies, 1995.

<sup>9</sup> Cf. M. Quaghebeur, « À l'heure de la belgitude... », *op. cit.*, p. 76.

le théâtre contemporain : dans la discussion sur la pièce *Hamlet-Machine* de Heiner Müller, Fabien insiste sur « l'écart entre le personnage et le sujet parlant »<sup>10</sup>. En effet, la pièce de Fabien met en scène un *je* qui se nomme Jocaste, qui a connu et partagé le destin de Jocaste, mais qui est dissocié du personnage de Jocaste. Ainsi, le monologue qui constitue l'ensemble du texte donnera à voir, d'un côté, le sujet de l'énonciation s'affirmant comme Jocaste et, de l'autre, Jocaste – objet du récit ou de la description donnés par le *je* parlant. Ce décalage est visible particulièrement à la fin de la première partie lorsque le reflet dans le miroir, tout en illustrant la lutte pour une vie nouvelle, confirme l'impossibilité du sujet parlant de s'identifier avec le personnage :

Je me regarde dans le miroir.

Je prends le poignard.

Je vais tuer la jeune épouse du grand Laïos, Roi de Thèbes.

Je vais tuer la reine de Thèbes.

Je vais tuer la mère qui exposa Œdipe. Je vais tuer la Reine qui le fit Roi et père de ses sœurs, de ses frères.

Je me regarde dans le miroir et je vois un visage que je ne connais pas, un corps neuf, jamais vu.

[...] Je cherche mon image dans le miroir. Mon corps se crispe, mon poing se ferme, il brise le miroir.

Il y a du sang sur les morceaux de glace (Œ, p. 12).

Quaghebeur parle à ce propos de la « hantise du un qui se divise en deux ; du personnage qui est et n'est pas »<sup>11</sup>. À la question : « Qui est Jocaste ? » scandant la première partie, le *je* ne donne pas (encore) de réponse, préférant toujours se définir en déniaut ou en opposant des images (cf. J, p. 10–11).

La distanciation qui illustre le désaccord profond du *je* parlant pour l'image de l'épouse incestueuse établie par la tradition est encore renforcée dans la pièce par l'évocation du vomissement<sup>12</sup>. Signalée dans la première partie après la sortie d'Œdipe aveuglé<sup>13</sup>, cette image surgit dans la deuxième séquence intitulée « La peste de Jocaste » : la volonté de se débarrasser du poids du destin

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 60.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 61.

<sup>12</sup> Le vomissement, selon Marc Quaghebeur, est un thème récurrent (la hantise) dans tout le théâtre de Michèle Fabien.

<sup>13</sup> « Il est parti, mon ventre se resserre » (J, p. 9).

est accompagnée par la nausée. Le sujet de l'énonciation « ne peu[t] plus retenir ce corps qui [lui] échappe », rempli par « la terreur et l'horreur » (J, p. 13). Pour s'en libérer, il formule ce souhait : « Je vomis, je crache, j'éructe. Je répands tout. / Tout quoi ? / Que sorte de mes entrailles creuses cette horreur qui s'y colle, s'y enroule, s'y agrippe » (J, p. 14).

L'écoeurement du *je* monologuant a pour cadre la ville de Thèbes « toute noire sous le soleil » (J, p. 13) car envahie par la peste. Dans la ville ensoleillée et brûlée par la chaleur, parmi les cadavres des pestiférés<sup>14</sup>, Jocaste, la reine de Thèbes, « est blanche, encore belle. Sa peau est douce et fine, diaphane » (J, p. 15). Consciente du cours de l'histoire et de la part que le destin a réservée à la mère incestueuse, celle qui parle veut « empêcher les Thébains de pourrir » (J, p. 14). Mais en sortant dans la rue, elle s'adonne à la contemplation des affreuses images qu'offre la ville empestée : « [...] des grappes d'enfants [...] écroulés dans la rue, terrassés par un mal inéluctable », une femme moribonde, à moitié pourrie, qui n'a « personne pour recueillir son dernier souffle », un homme au « regard gonflé » (J, p. 15) dont la bouche putride formule une demande d'aide. Jocaste en reste fascinée et « se gargarise de cette pestilence » (J, p. 16). Paradoxalement, c'est parmi ces corps décomposés, agonisants et morts que le *je* parlant retrouve la liberté. En constatant : « Ils n'attendent plus rien de moi » (J, p. 16), elle se sent débarrassée du poids du destin qui pèse sur elle, car ici plus personne n'attend qu'elle se donne la mort. Ce qui plus est, la peste permet non seulement de se délivrer de la charge à laquelle le destin oblige, mais en plus elle s'avère être le moyen de supprimer la solitude tellement créée dans la première partie de la pièce. Pour partager le sort des Thébains, il suffit de se « frotter aux colonnes du temple maculées de sang et de pus » (J, p. 16). Ainsi, à l'exclamation « Ce n'est pas moi ! / Je ne suis pas malade ! / Pas encore » (J, p. 13) prononcée au début de la deuxième séquence, répond la prière du sujet parlant : « Attendez-moi ! » (J, p. 16) adressée à ceux qui ramassent les morts : le sujet parlant veut se coucher la première sur la charrette transportant les cadavres, s'identifier à eux pour changer l'histoire, pour ne plus devoir accomplir le sort de Jocaste. Mais ceci, en vain :

Un corps lourd, un choc, un cadavre roule, puis un autre, puis un autre encore, ils s'empilent les uns sur les autres, sur moi, moi seule, témoin de leur agonie. J'étouffe, je hoquète, sous les vomissures, les excréments, la sueur.

<sup>14</sup> « Soleil. Chaleur. Cadavres » (J, pp. 14, 15).

Je détaille chaque odeur, je ferme les yeux, je suis morte.

Non.

Je vis (J, p. 17).

Le travail sur la reconstitution de l'identité de Jocaste se fait aussi à travers la forme dialogique<sup>15</sup>. Bien que cette pièce « à personnage unique, quoique dédoublé »<sup>16</sup> soit constituée par le monologue du sujet parlant, tout au long du texte on peut voir des interpellations adressées à l'autre. Quaghebeur explique qu'à l'origine le texte écrit pour une seule actrice comportait également une partition destinée à « un musicien, compositeur et acteur »<sup>17</sup>. La première édition de la pièce de 1981 prévoyait un rôle au musicien qui, restant « sur un plateau situé au-dessus des grands escaliers blancs » réservés à l'actrice interprétant Jocaste, devait « joue[r] sa propre partition *et* réagi[r] à la parole de Jocaste qui se déploie »<sup>18</sup>. La mise en scène parisienne de 1983 ne contient plus ce personnage figurant dans la distribution bruxelloise<sup>19</sup>. Même si le musicien, donné en confrontation ou en parallèle<sup>20</sup> à Jocaste, n'est plus présent dans la troisième et définitive édition de 1995, la pièce conserve toujours son caractère dialogique. Ceci est dû à tout un éventail de pronoms personnels<sup>21</sup> employé par le *je* lors de son monologue-dialogue.

Comme on le sait déjà, la pièce s'ouvre par un *je* qui se présente, mais la deuxième phrase renvoie à un *tu* avec l'ordre-demande : « Regarde-moi ». Dès le début se manifeste donc la présence de l'interlocuteur imaginaire<sup>22</sup> que le lecteur/spectateur rapporte à soi-même, tandis que le sujet parlant invite au

<sup>15</sup> M. Quaghebeur, « À l'heure de la belgitude... », *op. cit.*, p. 73.

<sup>16</sup> Idem, « Des vides avec des mots, le théâtre de Michèle Fabien », [in:] *Les lettres belges au présent : actes du congrès des romanistes allemands : université d'Osnabrück, du 27 au 30 septembre 1999*, Frankfurt : Peter Lang, 2001, p. 268.

<sup>17</sup> Idem, « À l'heure de la belgitude... », *op. cit.*, p. 71.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 71.

<sup>19</sup> M. Quaghebeur cite le commentaire à la version de la mise en scène au Petit Odéon qui « signale [...] l'impossibilité physique d'une telle présence », *ibidem*.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> Il serait intéressant de consulter à ce propos le mémoire de licence en philologie romane écrit par Véronique Willemaers (Université Libre de Bruxelles, 1982) intitulé *Jocaste : Ce mythe qui n'en est pas un. Du refoulement d'un mythe à sa résurgence dans la littérature contemporaine, à travers une œuvre dramatique : Jocaste, de Michèle Fabien : L'identité et la théâtralité en cause dans le jeu des pronoms*.

<sup>22</sup> Cf. M. Quaghebeur, « À l'heure de la belgitude... », p. 74.

dialogue, insiste même pour lui poser des questions, pour l'interroger sur sa mort : « Vas-y, maintenant, pose-là, ta question. / Demande, demande-moi l'écharpe, le lacet, la poutre du plafond, le cri de la femme pendue [...] / ! Demande ! Aujourd'hui, Jocaste peut répondre » (J, p. 8). Il s'avère très vite que les paroles sont aussi adressées à Œdipe qu'on invoque à travers les actes propres à ce héros mythique (« crève-toi les yeux, c'est écrit ») ou bien par le nom (« Écoute-moi, Œdipe, c'est ta mère qui te parle » [J, p. 9]). Le *elle* mis à distance n'apparaît qu'en troisième lieu, mais autant on peut parler de la distanciation par rapport à Jocaste – épouse et mère incestueuse – autant on peut le constater aussi par rapport à Œdipe – personnage mythique, car tantôt le sujet parlant s'adresse directement à lui, tantôt il parle de lui à la 3<sup>e</sup> personne du singulier. Ce jeu de pronoms personnels mis en dialogue illustre bien l'ici et maintenant de Jocaste parlante qui s'engage dans une discussion avec le mythe et le destin, qui se débat contre lui et, pour le faire, elle doit parler avec/à d'autres personnages de son histoire, les interroger. Au fur et à mesure du monologue-dialogue, apparaissent des appels d'aide où l'on voit un désaccord profond du *je* pour endosser le sort de Jocaste. Prenons l'exemple, significatif à cet égard, de la troisième partie : « Délivre-moi de la souffrance d'Œdipe qui porte la douleur de Thèbes. [...] Délivre-moi de moi, qui n'ai aucune raison de crever. Malheureusement, cela ne suffit pas pour vivre » (J, p. 19). D'ailleurs, cette séquence intitulée « Jocaste : scène primitive et révélation », prend la forme d'une conjuration du destin<sup>23</sup> : le sujet parlant reprend, encore une fois, l'histoire de Jocaste pour, après chaque fragment du récit, nier les faits, les actes ou imaginer un autre cours des événements, comme lorsqu'elle se remémore la mission de Créon :

S'il pouvait, Créon, ne pas revenir ! S'il pouvait mourir au carrefour, attaqué par des jeunes insolents ; que sa voiture se renverse, qu'un inconnu l'insulte, refuse de lui céder le passage, qu'ils en viennent aux mains et au glaive, que Créon meure, que sa bouche se referme à tout jamais, que la peste redevienne enfin une maladie. Thèbes sera brûlée, purifiée par le feu (J, p. 20).

Comme ses mots ne changent en rien la suite de l'histoire (« Pas de carrefour, pas d'étranger, pas d'agresseur, pas de mort » [J, p. 20]), le *je* parlant entre en dialogue avec Créon pour le faire taire (« Tais-toi, Créon, que la mort n'appelle pas la mort » [J, p. 21]), et lorsque ceci ne réussit pas non plus, elle ose provoquer

<sup>23</sup> Cf. *ibidem*, p. 78.

Créon (Œdipe ?) à la tuer, même si elle tient merveilleusement à la vie et qu'elle se sente innocente :

Allons, viens, tue-moi.

Tue-moi, et puis raconte, raconte tout, et les paroles aussi qui ont tout déclenché. Que le meurtrier c'est Œdipe, et que la mère d'Œdipe c'est Jocaste. Sans Jocaste, pas d'Œdipe.

Et qu'elle n'a pas voulu la peste, ni l'insulte, qu'elle a un jour sorti ce fils de son ventre puis qu'elle l'y a reçu, le même fils, dans le même ventre.

Tue-moi, je te résisterai, parce que je n'en veux pas de cette mort obscure. Elle ne s'est pas suicidée, Jocaste, la coupable, elle fut exécutée (J, p. 22).

Et quand ce stratagème-ci échoue également, car « c'est de [s]a main que [Jocaste] devrai[t] mourir » (J, p. 23), le *je* incite Œdipe à chercher la vérité et le nom du coupable de la peste, le dresse contre l'assassin recherché, le pousse, dans sa perplexité, à poursuivre les mots cachant l'horreur « à laquelle [lui]-même [il] n'échapper[a] plus » (J, p. 24). Michèle Fabien nous propose ici toute une réflexion sur le pouvoir des mots<sup>24</sup>. À travers l'héroïne de sa pièce dialoguant avec l'interlocuteur imaginaire, la dramaturge nous met en garde contre les mots qui ont le pouvoir de créer des images formant des clichés, ne fût-ce que celui de Jocaste, ou le pouvoir de changer le cours de l'histoire, comme l'illustre la recherche obstinée de la vérité par Œdipe (J, pp. 24-25, 33). Il est intéressant de remarquer à ce propos une contradiction importante : d'une part, le sujet parlant nous prévient contre les mots (« Ne pas se payer des mots ! » [J, p. 18]) se battant tout au long de la pièce contre le stigmate de l'épouse incestueuse, d'autre part pourtant, ce n'est qu'avec des mots qu'il peut se défendre, car il ne lui reste le pouvoir de parler, conjurer, convaincre, implorer ou encourager.

La forme dialogique permet aussi la confusion des personnages comme c'est le cas dans la quatrième partie intitulée « L'Énigme de Jocaste ». Elle met en scène le *je*, abandonné soudainement par la cour et le chœur, confronté à un *tu* jeune et beau (J, p. 28), « fier et promis à un grand destin » (J, p. 27). Mais le *je* parlant se confond de plus en plus avec la sphinx ou bien à sa voix chuchotant à l'oreille du jeune Œdipe<sup>25</sup> et retravaillant les paroles de l'oracle ainsi que

<sup>24</sup> Cf. *ibidem*, p. 79.

<sup>25</sup> « [...] ceci n'est pas un corps, je ne suis pas une femme. Ne te laisse pas abuser par tes yeux. Ferme-les, oublie que je ressemble à ta mère. [...] Et moi, je ne suis qu'une voix que tu dois simplement laisser couler en toi. [...] Toi non plus, tu n'as plus de mains, plus de corps, plus de barbe, plus de sexe. Je ne m'adresse qu'à ton oreille... » (J, p. 28).

la fuite du héros de Thèbes et sa confrontation avec le monstre<sup>26</sup>. Cette session psychanalytique<sup>27</sup> offre à voir un intéressant jeu de pronoms personnels au sein du discours. En effet, le référent du *je* change au fur et à mesure du monologue-dialogue car, tout d'abord, il reste peut précis, incertain, le lecteur/spectateur étant habitué à Jocaste qui parle, dissociée pourtant du personnage de Jocaste, et ensuite il devient le *je* de la sphinx, pour céder la place à un *on* impersonnel et surgir dans le texte comme le *je* d'Œdipe même (cf. J, p. 29). Lorsque la sphinx pose sa devinette et que la réponse est donnée, Jocaste resurgit dans le texte qui redevient, infailliblement, l'entrelacement des souhaits, de la relation du mythe et de sa négation (cf. J, pp. 31-33). C'est ici que «Jocaste se suicide» (J, p. 33) face à l'intransigeance d'Œdipe qui suit obstinément sa volonté, et celle du destin : «Œdipe ne cherche pas sa mère, Œdipe se cherche, Œdipe se trouve» (J, p. 33).

Enfin, l'interrogation du mythe se fait aussi chez Michèle Fabien par l'intermédiaire du lieu théâtral. Sa spécificité, le pouvoir de faire durer le temps, était déjà signalée dès le début de la pièce, comme en témoigne ce propos où le sujet parlant, d'un côté, est conscient du destin et, de l'autre, repousse le moment de son accomplissement : «Mais demande-le donc ! Tu veux que je me tue ? Oui... / Tout à l'heure... / Attends... / Tu sais, et moi aussi, que je suis ici pour cela» (J, p. 10)<sup>28</sup>. Cependant, cette réflexion trouve son point culminant dans la dernière partie intitulée «Utopie au théâtre». Celle-ci débute sur l'affirmation du statut ambigu de l'ici et maintenant de l'univers théâtral :

Je ne veux pas que les mots tombent dans le vide, mais qu'ils restent suspendus, quelque part, entre nous, et que nous puissions, soit vous, soit moi, les décrocher au gré de notre convenance, ou si cela devient nécessaire. En attendant, nous pouvons aussi décider que les mots restent là, qu'ils nous entourent, nous enveloppent, créer entre nous deux comme une intimité qui nous protège de la peste et de la mort, fragiles, mais riches néanmoins, en cet instant privilégié (J, p. 35).

En effet, comme le remarque Quaghebeur, le lieu théâtral est pour l'écrivaine «une autre forme d'être au monde»<sup>29</sup> ou, comme l'un de ses personnages

<sup>26</sup> «Ne me demande pas qui je suis. Je n'ai pas de nom et cela n'a aucune importance. D'ailleurs, je te l'ai dit, je ne suis pas une femme, je ne suis pas ta mère. Tu t'appelles Œdipe, c'est tout, et tu vas répondre à ma question [...]» (J, p. 30).

<sup>27</sup> Cf. M. Quaghebeur, «À l'heure de la belgitude...», *op. cit.*, p. 82.

<sup>28</sup> «Dis-moi ce que tu veux de moi./ Veux-tu quelque chose de moi ?/ Je sais : Jocaste doit se tuer. Elle est ici pour ça./ Jocaste est coupable, n'est-ce pas ?» (J, p. 12) et aussi p. 15.

<sup>29</sup> M. Quaghebeur, «Des vides avec des mots...», *op. cit.*, p. 267.

constate, « ici, c'est autre chose et c'est ailleurs »<sup>30</sup>. Ainsi, le lecteur/spectateur a la possibilité d'entrer dans ce monde suspendu quand il le veut, mais aussi de connaître une nouvelle Jocaste : « Que pourriez-vous apprendre mon nom ? Pas mon passé, d'autant que, je le sais, vous n'imaginez pas que j'aie pu exister ailleurs que sous votre regard et avant votre arrivée » (J, p. 36). Nouvelle et inconnue, Jocaste l'est aussi pour Œdipe qu'elle accueille dans l'intimité de sa chambre. Le vouvoiement qu'elle emploie ainsi que « les bruits de la fête qui [les] a rassemblés » (J, p. 37) font penser à la nuit nuptiale : le désir amoureux, mais aussi le lieu théâtral, leur donnera la possibilité de garder la vie (« Nous n'attendrons rien l'un de l'autre sauf d'essayer, pour un temps, de s'empêcher de mourir » [J, p. 37]). Bien plus, l'acte amoureux, « la suspension des corps » (J, p. 38) permettra de conserver son propre mystère et de jouir de celui de l'autre (cf. J, p. 39), mais en même temps rendra possible au *je* parlant de retrouver l'élément essentiel de son identité qu'est la féminité. D'où l'exclamation : « Regarde, Œdipe, ta mère est une femme ! » (J, p. 40). Cette phrase divise d'ailleurs la cinquième partie en deux, car avec elle nous revenons au début de la pièce, au moment où Jocaste est pendue et où son fils et mari se crève les yeux. Le lieu théâtral a le pouvoir de reculer dans le temps et de pénétrer là où Sophocle n'a pas osé entrer, de changer le cours des événements et de faire rencontrer Jocaste attendant son fils, mari, amant et roi (cf. J, p. 41) ainsi qu'Œdipe aveuglé. Mutilé, car « on ne peut voir le corps de sa mère » (J, p. 41), le héros est invité à redevenir époux de Jocaste lorsque celle-ci dit : « Garde tes yeux aveugles, mais ne tranche pas les mains. [...] Sens le corps de Jocaste, debout, devant toi, bien en face. Sens la main de Jocaste qui dégrafe son écharpe, et donne-moi ta main, maintenant. Oui, effleure mes seins... morceaux de ce corps à jamais interdits » (J, p. 41). C'est donc dans sa féminité que l'héroïne de Fabien s'affirme et retrouve son identité ; et ceci par rapport à l'homme qu'est Œdipe, son fils : « Et bien moi, je suis la femme, la femme, tu entends, la femme du ventre de laquelle tu es sorti. Ta mère, Œdipe » (J, p. 42). Et ce n'est qu'à ce moment-là que le *je* parlant peut reprendre sa présentation du début : « Je m'appelle Jocaste » (J, p. 42). Femme, femme amoureuse c'est la réponse à la dénégation par laquelle elle se définissait au début de la pièce.

Pour conclure, si Michèle Fabien, dramaturge portant intérêts aux archétypes anciens<sup>31</sup>, reprend le personnage de Jocaste, c'est pour interroger non seulement le mythe lui-même, mais aussi l'art théâtral. Mettant en œuvre

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 274.

<sup>31</sup> [http://archives.lesoir.be/michele-fabien-disparition-d-une-voix-singuliere-dussen\\_t-19990911-Z0H7V4.html](http://archives.lesoir.be/michele-fabien-disparition-d-une-voix-singuliere-dussen_t-19990911-Z0H7V4.html) (page consultée le 3 juin 2013).

la distanciation, la forme dialogique et la réflexion sur le lieu théâtral, elle réinterroge le récit et la scène, elle « propos[e] l'archétype contre l'anecdotique, mais dans une vision totalement contemporaine », comme l'a constaté Jean-Marie Wynants<sup>32</sup>. Par conséquent, le texte propose une image repensée et renouvelée de Jocaste qui refuse le destin et veut se réaffirmer comme femme. Car lorsque, dans l'avant-dernière phrase de la pièce, elle s'adresse à Œdipe, formulant une promesse d'avenir possible seulement dans l'ailleurs théâtral : « Tu peux encore tout reconnaître en moi », c'est à ces dix-sept ans après l'énigme de la sphinx et avant la peste qu'elle pense. Il faut imaginer Jocaste heureuse.

---

<sup>32</sup> *Ibidem.*

