Benedetta De Bonis

Université de Florence

« *Una storia sbagliata* ». *Pylade* de Pier Paolo Pasolini traduit par Michèle Fabien

Michèle Fabien entreprend la traduction du théâtre de Pasolini dans la seconde moitié des années 1980. Ce travail aboutit à la publication d'*Affabulazione* (1988), suivi de *Pylade* et *Calderón* (1990)[1].

À cette époque, elle est déjà reconnue du public belge pour le rôle qu'elle a joué, au sein de l'Ensemble Théâtral Mobile (ETM), dans le renouveau du panorama dramaturgique impulsé par le Jeune Théâtre[2]. La rencontre avec l'œuvre de Pasolini intervient à un moment où l'ETM doit faire face à des restrictions budgétaires consécutives à la signature d'un contrat lui octroyant un financement bien inférieur à la somme initialement négociée. La déception de Marc Liebens est telle qu'en 1986, la troupe quitte son siège historique de la rue de la Caserne à Bruxelles, dans le but de s'ouvrir à un public plus large dans l'espace européen[3].

1 Parues singulièrement dans la collection Didascalies, ces traductions ont été ensuite réunies en volume dans la collection Babel : Pasolini (Pier Paolo), *Théâtre*, Arles-Montréal, Actes Sud-Leméac, 1995. Les citations françaises de *Pylade* seront tirées de cette édition et référencées dans le corps de l'article avec le sigle *PY* suivi du numéro de page. Fabien prend pour référence l'édition Garzanti de 1988. Les citations italiennes de *Affabulazione* et *Pilade* seront tirées de : Pasolini (Pier Paolo), *Teatro 1. Calderón. Affabulazione. Pilade*, Milan, Garzanti, 2010. Elles seront référencées dans le corps de l'article respectivement avec les sigles *A* et *PI* suivis du numéro de page.

2 Voir Quaghebeur (Marc), « Le devenir du Jeune théâtre en Belgique francophone », dans *Dossiers du Cacef*, n° 61, 1978, p. 21-43.

3 Voir Ninanne (Dominique), *L'Éclosion d'une parole de théâtre : l'œuvre de Michèle Fabien, des origines à 1985*, Bruxelles, Peter Lang, 2014.

L'existence de plusieurs versions inédites de *Pylade*, conservées dans le fonds Michèle Fabien (FF) aux Archives & Musée de la Littérature (AML)[4], semble indiquer que ce texte a joué un rôle majeur, quoiqu'encore inexploré, dans ce tournant dramaturgique. En effet, si une première analyse des choix traductifs opérés par Fabien dans leur ensemble a déjà été menée[5], le processus de traduction – envisagé comme un *work in progress* plutôt que comme un simple résultat[6] – ainsi que la présence de thèmes pasoliniens dans les pièces de l'autrice belge n'ont pas encore fait l'objet d'une étude spécifique.

Par conséquent, après avoir examiné, en nous appuyant sur les écrits théoriques que Fabien consacre à Pasolini, les points de convergence entre leurs réflexions linguistiques et littéraires, nous nous pencherons sur la génétique de *Pylade*, en cherchant à cerner les opérations intellectuelles et linguistiques qui se déroulent dans l'atelier de la traductrice. L'analyse menée ouvrira sur des considérations concernant la réception de Pasolini dans le second théâtre de Fabien.

Au commencement était la Parole

Parole et théâtre

À l'opposé du « théâtre du corps » artaldien, l'ETM revendique une dramaturgie centrée sur le texte, ayant pour modèles Brecht et Pasolini[7]. Fabien réfléchit aux possibles traductions de l'expression « *teatro di parola* » :

> Théâtre de texte, de mot, de parole ? De texte, assurément, si l'on considère qu'il se veut réaction contre un certain théâtre du corps […]. Mais « Théâtre du Mot » peut convenir aussi : […] Pasolini déteste le spectaculaire […].

4 Tout renvoi à un document d'archive abrité aux AML se fera désormais par la seule mention de la cote du document.

5 Voir Della Casa (Martina), « Michèle Fabien et le théâtre de Pier Paolo Pasolini : "introduire les enjeux du texte dans son propre corps et les ressortir par la parole" », dans *Interfrancophonies*, n° 10, 2019, p. 97-114 ; « À la poursuite d'une "parole concrète". Michèle Fabien traductrice du théâtre de Pier Paolo Pasolini », dans *Poli-Femo*, n° 15-16, 2018, p. 81-96.

6 Voir Contini (Gianfranco), *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei*, Turin, Einaudi, 1982, p. 233-234 ; Durand-Bogaert (Fabienne), « Ce que la génétique dit, la traduction le fait », *Genesis*, n° 38, 2014, p. 7.

7 Voir Piemme (Jean-Marie), « La mémoire du dedans (Jeune théâtre : 1973-1983) », dans *Didascalies*, n° 7, 1983, p. 91-96 ; Fabien (Michèle), « Fragments d'un discours sur le théâtre », dans *Alternatives théâtrales*, n° 63, 1999, p. 23.

> Enfin, la traduction littérale : « Théâtre de Parole » est intéressante, elle aussi, si on prend la parole […] comme un acte, constituant et instituant un personnage ; au sens où on la prend pour […] argumenter[8].

Elle laisse transparaître sa préférence pour la troisième solution, en partageant avec Pasolini la conception du théâtre comme « échange d'idées, lutte littéraire et politique[9] » ; le spectacle serait un rite culturel prenant le relais du « rite politique de l'Athènes aristotélicienne[10] », désormais destiné non plus à « toute la cité dans son magnifique théâtre social en plein air[11] », mais aux « groupes avancés de la bourgeoisie[12] » dont il s'emploie à déconstruire les mythes.

Pour Pasolini et Fabien, le théâtre est un art double, où la parole est à la fois écrite et prononcée. L'écrivaine belge cite le mythe de Theuth par lequel Platon (*Phèdre* 274b-275c) – tout en mettant par écrit, sous forme dialogique, la pensée de Socrate – stigmatise l'écriture comme forme apparente de sagesse. Elle y retrace une possible définition du dialogue théâtral, « ce verbe qui ne reste pas écrit, mais se fait […] connaissance, […] la vraie, […] parce qu'elle est […], au sens propre, in-corp-orée[13] ». La lecture de Platon joue un rôle primordial dans la rencontre de Pasolini avec le théâtre, qui survient en 1966, lorsqu'un ulcère le cloue au lit. L'élaboration d'un théâtre de parole tendant à effacer le corps serait une conséquence de cette diminution physique[14]. Pour Fabien, le corps demeure cependant au centre de la réflexion pasolinienne, en tant que « témoignage ultime », « christique », du sens de toute une vie[15]. L'autrice, qui a adapté *Hamlet-Machine* (1978) de Heiner Müller, est également consciente de l'importance du corps, seul

8 MLT 5617/0006, « Maladie/Théâtre/Parole », p. 3.

9 « *scambio di idee, lotta letteraria e politica* » (Pasolini (Pier Paolo), « Manifesto per un teatro di parola », dans *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Milan, Mondadori, 1999, p. 2492). Dans cet article, sauf indication contraire, nous proposons nos propres traductions, et citons en note les passages correspondants dans leur langue originale.

10 « *rito politico dell'Atene aristotelica* » (*Ibid.*, p. 2499).

11 « *tutta la città […] nel suo stupendo teatro sociale all'aperto* » (*Ibid*).

12 « *gruppi avanzati della borghesia* » (*Ibid.*, p. 2483).

13 MLT 5617/0006, « Maladie/Théâtre/Parole », p. 3.

14 Ponte di Pino (Oliviero), « Il teatro è come un'ulcera (Alcuni appunti su parola e corpo in Pasolini) », dans Pasolini (Pier Paolo), *Teatro 1*, *op. cit.*, p. 22.

15 Fabien (Michèle), « Le corps christique et le scandale », dans *Alternatives théâtrales*, n° 63, 1999, p. 26-27.

terrain sur lequel se joue le combat, au niveau de l'imaginaire, de la femme pour sa propre libération[16].

Parole et traduction

Pasolini se penche sur le mythe d'Oreste lorsqu'il se voit confié la traduction de la trilogie d'Eschyle pour le Teatro Popolare Italiano, une entreprise qu'il mène à bien dans des délais serrés au début de 1960[17]. Dans la « Lettera del traduttore », il se déclare insatisfait de sa traduction, qui s'appuie, sans aucun critère philologique, sur des versions antérieures : « Je n'aurais pas pu me comporter plus mal[18] ». Cependant, cette expérience constitue le laboratoire linguistique de son théâtre. Le principe directeur de son travail est de « modifier les tons sublimes en tons civils[19] » en cohérence avec la langue d'Eschyle tendant vers un « conglomérat d'idées très concret[20] ». Le frioulan, ce parler maternel qu'il avait employé au début de son parcours poétique, ne convenant plus à ce contexte, il se tourne vers l'italien, la langue de son père, opposé à l'usage du dialecte en raison de ses origines et de son *credo* fasciste[21].

Bien que consciente que toute « traduction est toujours une trahison […], parce qu'on ne traduit jamais que des mots quand ce serait une culture […] qu'il faudrait entraîner dans sa langue[22] », Fabien accorde beaucoup d'importance à la question de la fidélité. Elle s'entoure d'un locuteur natif de la langue d'origine du texte, quelqu'un « qui a donc un corps dans cette langue et qui connaît suffisamment le français pour refuser toutes les propositions qui s'écart[e]nt trop de l'original[23] ». Elle envisage la traduction à la fois comme une réécriture et une étape pour l'élaboration de son

16 Voir Dort (Bernard), Fabien (Michèle), *Tout mon petit univers en miettes ; au centre, quoi ?*, Bruxelles, *Alternatives théâtrales*, 1980, p. 22.

17 Voir Casi (Stefano), *Pasolini : un'idea di teatro*, Udine, Campanotto, 1990, p. 70-73.

18 « *Peggio di così non potevo comportarmi* » (Pasolini (Pier Paolo), *Teatro*, *op. cit.*, p. 1007).

19 « *modificare […] i toni sublimi in toni civili* » (*Ibid.*, p. 1008).

20 « *conglobamento di idee molto concreto* » (*Ibid.*)

21 Voir Ponte di Pino (Oliviero), « Il teatro è come un'ulcera », *op. cit.*, p. 14-17.

22 Fabien (Michèle), « La traduction : deux ou trois choses que je sais d'elle », dans *Alternatives théâtrales*, n° 61, 1999, p. 75.

23 *Ibid.*

œuvre théâtrale : « traduire, c'est aussi écrire[24] ». De ce fait, la traduction est toujours pensée pour le théâtre, ce qui implique la nécessité de « choisir au niveau de la dramaturgie[25] » et de « postuler une oralité[26] ». Fabien traduit *Pylade* en collaboration avec l'artiste et scénographe italienne Titina Maselli, qui précise leurs rôles respectifs : « La traduction que Michèle avait faite était parfaite au niveau du sens, mais on ne percevait pas le ton obstiné qui est propre à Pasolini. […] Elle me lisait : "Je veux…" et je la reprenais : "Moi, je veux…". La langue de Pasolini travaille sur la répétition et sur le déplacement de groupes de mots […]. Le français est moins incisif que l'italien, lui plus impulsif[27] ».

Les deux traductrices travaillent donc de manière complémentaire, l'une se concentrant sur l'herméneutique du texte, l'autre sur la stylistique.

Parole et mythe

L'*Orestie* d'Eschyle raconte la façon dont Oreste, aidé de sa sœur Électre et de son ami Pylade, venge le meurtre de son père Agamemnon en tuant sa mère Clytemnestre. Poursuivi par les Érinyes, il est absous de ses crimes par l'Aréopage grâce à l'intervention d'Athéna, qui mue les Furies en divinités bienveillantes, les Euménides.

L'auteur de la « Lettera del traduttore » déclare que son intérêt pour ce mythe réside dans la dimension symbolique des personnages. La trilogie atteint son acmé avec le passage d'une société matriarcale, gouvernée par les forces obscures des Érinyes, à une société patriarcale régie par la raison, où naissent les institutions démocratiques[28]. Cette transition vers la modernité s'accomplit sous la protection d'Athéna, née de la tête de son père et incarnant ainsi un principe féminin dépouillé de toute dimension maternelle[29].

Pasolini envisage *Pilade* (1967) comme une suite politico-fantastique de la trilogie ancienne[30]. Oreste revient à Argos pour fonder une société

24 *Ibid.*

25 *Ibid.*

26 Fabien (Michèle), « Une lettre aux acteurs ? Impossible ! », dans *Alternatives théâtrales*, n° 47, 1994, p. 12.

27 Maselli (Titina), « Traduire le théâtre de Pier Paolo Pasolini avec Michèle Fabien », dans *Alternatives théâtrales*, n° 63, 1999, p. 28.

28 Pasolini (Pier Paolo), *Teatro*, *op. cit.*, p. 1008-1009.

29 Biancofiore (Angela), « La naissance d'Athéna : mythe et histoire dans *Pylade* de Pasolini », dans *Cahiers de l'IREC*, n° 1, 2006, p. 31-43.

30 Pasolini (Pier Paolo), *Teatro*, Milan, Mondadori, 2001, p. 1164.

laïque et démocratique. Cependant, la liberté apparente se mue en une nouvelle forme d'oppression et Pylade, qui s'oppose à Oreste, se voit finalement condamné à l'exil. L'écrivain entend offrir une lecture de la révolution anthropologique qui marque l'Italie des années 1960. Oreste, qui propage la nouvelle « religion » de la consommation, incarne alors un changement axiologique. Pylade représente, quant à lui, l'intellectuel bourgeois engagé aux côtés du peuple, mais déchiré entre son appartenance à la classe dominante et son idéologie révolutionnaire. Électre, de son côté, symbolise la persistance du sacré que la modernité voudrait refouler, un discours qui trouve son prolongement dans les *Appunti per un'Orestiade africana* (1970)[31].

Dans sa lecture de *Pylade*, Fabien met en valeur la dénonciation pasolinienne de la société de consommation et des faux-semblants du progrès incarnés par les *Euménides* : « les forces obscures, pulsionnelles et instinctives ne peuvent pas être trop longtemps réprimées […]. Pasolini commence donc là où Eschyle s'est arrêté, met en discussion les valeurs qu'il instaure[32]. » Pasolini, en écrivant à un moment de paix où le fascisme a changé de visage, envisage un présent problématique, que le passage de la poésie au théâtre, via le dialogue platonicien, lui permet d'explorer, grâce à la confrontation de points de vue contradictoires[33] : « Peut-être parce que pendant la maladie j'avais lu Platon, je me suis mis à écrire du théâtre, à cette époque, je ne pouvais écrire des vers qu'en les attribuant à des personnages[34]. » C'est précisément le caractère contradictoire de la pièce qui retient l'attention de Fabien, laquelle reconnaît en Pylade « la seule véritable figure révolutionnaire », un « révolutionnaire qui ne fait pas triompher la révolution », au sein de « l'œuvre d'un homme aussi hanté que l'est Pasolini par […] la révolution[35] ». Pylade, comme le Hamlet de Müller, est l'intellectuel déçu par le communisme, lacéré par la contradiction entre être *et* non être[36]. Le fait de « rendre la parole à l'ami oublié et [de] donner sur

31 Biancofiore (Angela), *op. cit.*

32 MLT 5617/0006, « Maladie/Théâtre/Parole », p. 8.

33 Ponte di Pino (Oliviero), « Il teatro è come un'ulcera », *op. cit.*, p. 9-11.

34 « *[F]orse perché durante la malattia avevo letto Platone, […] mi son messo a scrivere del teatro […], in quel periodo, potevo scrivere versi solo attribuendoli a dei personaggi* ». Pasolini (Pier Paolo), *Al lettore nuovo*, dans *Poesie*, Milan, Garzanti, 1999, p. 5-6.

35 Fabien (Michèle), « Le corps christique et le scandale », *op. cit.*, p. 26-27.

36 Voir Dort (Bernard), Fabien (Michèle), *Tout mon petit univers en miettes ; au centre, quoi ?*, *op. cit.*

cette histoire un point de vue différent[37] » trouve son écho dans le procédé de décentrement du mythe qu'elle a mis en œuvre dans *Jocaste* (1981)[38].

Le mythe sert également à Pasolini pour une interprétation allégorique de la politique contemporaine, et notamment de la manière dont l'Italie a surmonté le fascisme. Dans *Poeta delle Ceneri*, Pasolini déclare en effet son intention de raconter le « silence de Pylade, qui deviendra révolte, et trahison, contre Oreste, le prince socialiste[39] » et la « fuite de Pylade dans les montagnes des Furies devenues Euménides, les déesses des partisans, et le retour à la tête d'une armée irrégulière[40] ». Le nœud central du drame est l'« alliance entre Électre, fasciste, et Oreste, libéral et partisan des réformes, dans la ville devenue opulente[41] » sous la protection d'Athéna qui fait échouer la révolution communiste de Pylade. La reprise italienne de l'après-guerre s'accomplirait alors par le renoncement d'Oreste à ses idéaux révolutionnaires et l'instauration d'un ordre bourgeois et capitaliste qui attire à lui les nostalgiques du passé et du fascisme représentés par Électre. Les Euménides qui abandonnent Pylade pour passer du côté d'Oreste représenteraient les utopies dans lesquelles se muent les Furies du passé, à savoir l'égalité et le progrès[42].

Les mots en devenir

Le FF regroupe cinq versions dactylographiées inédites de *Pylade*[43], dont les quatre premières sont annotées de la main de Fabien. D'une rédaction à

37 MLT 5617/0006, « Maladie/Théâtre/Parole », p. 8.

38 Voir Mancel (Yannic), « Un décentrement au féminin », dans *Alternatives théâtrales*, n° 63, 1999, p. 17-21.

39 « *silenzio di Pilade, / che diverrà rivolta, / e tradimento, / contro […] / Oreste, il principe socialista* » (Pasolini (Pier Paolo), *Teatro*, *op. cit.*, p. 1164).

40 « *fuga di Pilade nei monti delle Furie divenute Eumenidi, / le dee dei partigiani, / […] / e il ritorno a capo di un esercito irregolare* » (*Ibid.*, p. 1165).

41 « *alleanza tra Elettra fascista e Oreste liberale / e fautore di riforme, / nella città divenuta opulenta* » (*Ibid.*)

42 L'auteur a également fourni d'autres pistes d'exégèse pour son drame. Oreste et Pylade pourraient incarner soit la « Révolution russe qui se stabilise dans un ordre bourgeois, et la Révolution culturelle en Chine » (« *Rivoluzione russa che si assesta in un ordine borghese, e quella culturale in Cina* ») soit la « révolution réactionnaire d'Hitler » (« *rivoluzione reazionaria di Hitler* ») et la « révolution partisane » (« *rivoluzione partigiana* »). Voir Pasolini (Pier Paolo), *Saggi sulla politica e sulla società*, Milan, Mondadori, 1999, p. 1622 ; *Teatro*, *op. cit.*, p. 1167-1168.

43 MLT 05613/0003/001, MLT 05613/0003/002, MLT 05613/0003/003, MLT 05613/0003/004 et MLT 05613/0003/005 (version définitive). Les citations

l'autre, les corrections se font de plus en plus rares, jusqu'à disparaître dans la version définitive, qui présente néanmoins quelques micro-variations par rapport au texte publié. Si la deuxième, la quatrième ainsi que la dernière version offrent le texte complet de la traduction, la première rédaction ne débute qu'au troisième épisode, tandis que la troisième contient une sélection de pages.

Modulations thématiques et sémantiques

Dans la trilogie grecque, Pylade est un personnage énigmatique. Toujours dans l'ombre d'Oreste, dans *Les Choéphores*, il ne prononce qu'une seule réplique, qui s'avère pourtant le catalyseur de toute l'action dramatique[44]. Au moyen de l'argument des oracles, il convainc en effet Oreste de ne pas hésiter face au matricide (vv. 899-902). Dans le drame moderne, Pylade incarne, aux yeux des gens, une altérité scandaleuse à reléguer aux marges. Le motif de l'ombre se charge de connotations chthoniennes et dysphoriques, en opposition au portrait lumineux, olympien, d'Oreste :

> Coro. *[…]*
> *Pilade, l'uomo che non vuole niente per sé*
> *se non l'ombra, il compagno che c'è sempre,*
> *[…]*
> *Pilade è diventato la ragione dello scandalo?*
> *[…]*
> Donna.
> *[…]*
> *Non vedete come è chiaro, l'occhio di Oreste?*
> *E non vedete com'è bruno quello di Pilade?* (*PI*, p. 307-310)
> Le Chœur. […]
> Pylade, qui ne veut rien pour lui
> sauf l'ombre, le compagnon toujours là,
> […]
> Est-il devenu, Pylade, la cause du scandale ?
> […]
> La Femme.
> […]
> Ne voyez-vous pas comme il est clair, l'œil d'Oreste ?

des versions inédites de *Pylade* seront référencées dans le corps de l'article respectivement avec les sigles *PY1*, *PY2*, *PY3*, *PY4* et *PYd*, suivis du numéro de page.

44 Voir Paduano (Guido), « La passione della vendetta », dans *Between*, vol. 3, n° 5, 2013, p. 3.

> Et ne voyez-vous pas comme il est brun, celui de Pylade ? (*PY*, p. 235-238)

Fabien associe initialement ce motif de l'ombre à l'idée de discrétion, en le chargeant de nuances positives inappropriées : Pylade « ne veut rien pour lui / ni pour son ombre » (*PY1*, p. 39). Cette erreur est tout de suite corrigée à la main.

Le passage évoque également l'amitié entre Oreste et Pylade, un lien né à l'adolescence et empreint d'ambiguïté homoérotique, éveillant le trouble et la convoitise du regard féminin :

> Donna. *[…]*
> *Se ne stanno tra loro,*
> *o coi loro maestri : e noi ragazze*
> *li guardiamo da lontano, (con qualcosa*
> *che ci soffoca per chissà che invidia o rimpianto).*
> *I loro desideri, la loro rabbia, la loro pace,*
> *la loro violenza nascente, la loro bellezza*
> *tanto meno segreta di quella delle donne :*
> *il futuro potere di padri*
> *in quelle membra di cuccioli*
> *o di esili atleti.*
> *[…]*
> *Ebbene, tra loro hanno queste amicizie, che sono amori.*
> *E noi ragazze tacciamo, intimidite,*
> *come reiette o schiave,*
> *davanti a quegli amori*
> *che sembrano un'ombra nella nostra sorte.* (*PI*, p. 309-310)
> La Femme. […]
> Ils restent entre eux,
> ou avec leurs maîtres : et nous, les filles
> nous les regardons de loin (avec quelque chose
> qui nous oppresse, Dieu sait quelle envie ou regret).
> Leurs désirs, leur rage, leur paix,
> leur violence naissante, leur beauté
> sont tellement moins secrètes que celles des femmes :
> la puissance future des pères
> dans ce membre de chiots
> ou de frêles athlètes.
> […]
> Eh bien, entre eux, ils ont des amitiés qui sont des amours.
> Et nous, les filles, nous nous taisons, intimidées,
> comme des parias ou des servantes,

devant ces amours qui font comme une ombre sur nos destins. (*PY*, p. 237)

Le terme archaïque « *reiette* » est d'abord traduit par le plus courant « exclues » (*PY1*, p. 43), inscrit à la main, et ensuite remplacé par « parias » (*PY2-3-4-d*, p. 23). Ce dernier mot met l'accent sur l'exclusion en tant que mécanisme social, révélant sans doute la volonté de Fabien d'infléchir le texte pasolinien selon sa sensibilité féminine. Au-delà de l'accord au pluriel de l'adjectif « secrètes », qui, dans le texte italien, se rapporte uniquement à une beauté juvénile appelée à être exhibée – comme dans *Affabulazione* –, l'écrivaine surinterprète ce passage lorsqu'elle traduit « *potere* » par « puissance » et « *membra* » par « membre ». Elle opte initialement pour « pouvoir » (*PY1*, p. 42), corrigé ensuite à la main en « puissance » (*PY2*, p. 23). Le premier terme a une connotation politique : c'est le pouvoir paternel qui écrase les fils révolutionnaires, comme dans le renversement du mythe d'Œdipe en celui de Chronos qui s'accomplit dans *Affabulazione*. Le second, en revanche, a une nuance physique qui, associée à la traduction au singulier de « *membra* » (substantif pluriel désignant en italien les parties du corps), amplifie la charge érotique du passage, en suggérant une freudienne envie de phallus de la part de la Femme[45]. La transposition de Fabien n'est pas exacte sur le plan grammatical, mais elle demeure plausible d'un point de vue herméneutique, si l'on considère que Pasolini, dans *Poeta delle ceneri*, définit Oreste comme « l'ami de l'adolescence sensuelle, au membre dressé[46] » et que, dans *Affabulazione*, pouvoir politique et virilité vont de pair.

À la fin du drame, Athéna, dans le but d'assurer la stabilité du monde, en conjurant une retombée dans la barbarie nazi-fasciste, favorise l'alliance entre Oreste et Électre :

Atena. *Usare la Non Ragione contro la Ragione!*
L'hanno fatto i poeti e gli assassini
dell'epoca che è appena trascorsa.
Tutto il mondo ancora ne odora di morte.
L'avevo profetato ad Oreste e su te lo verifico. (*PI*, p. 400)
Athéna. Utiliser la Non-Raison contre la Raison !
Les poètes et les assassins l'ont fait
à l'époque qui vient à peine de s'écouler.
Le monde entier en pleure encore la mort.
Je l'avais prophétisé à Oreste et je le vérifie sur toi. (*PY*, p. 312)

45 Voir Freud (Sigmund), *Trois Essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Gallimard, 1923.

46 « *l'amico della sensuale adolescenza, dal membro eretto* » (Pasolini (Pier Paolo), *Teatro*, *op. cit.*, p. 1164-1165).

Dans les versions inédites, la métaphore olfactive est interprétée correctement. Le vers « *Tutto il mondo ancora ne odora di morte* » est traduit par « Tout le monde en sent encore l'odeur de mort », puis corrigé à la main en « Le monde entier en sent encore la mort » (*PY1*, p. 164), ou par « Le monde entier en fleure encore la mort » (*PY2-3-4-d*, p. 85). C'est seulement dans le texte publié que, par *lectio facilior*, « fleure » est remplacé par « pleure ». Ce glissement sémantique affecte moins le sens global du passage que ses liens intra-textuels. Athéna fait en effet référence à la prophétie qu'elle vient d'adresser à Oreste. Pour le mettre en garde contre les périls auxquels s'expose l'époque présente, elle s'est limitée à évoquer – en termes objectifs, sans aucune inflexion pathétique – un détail de la toile symbolisant le monde : un lieu où l'odeur de brûlé du paysage se mêle à celle des chairs hachées et cuites dans la marmite d'un jeune fils (*PI*, p. 357-360). Cette prophétie ambiguë pourrait se référer soit au destin du monde, promis à devenir une nouvelle Auschwitz si le fascisme d'Électre ne s'intègre pas à l'éthique capitaliste d'Oreste, soit au révolutionnaire voué au martyre s'il ne se range pas du côté de l'ordre établi.

Modulations dramaturgiques et stylistiques

L'épilogue du drame laisse le protagoniste en proie à la déception et à la colère, qui s'expriment dans la malédiction de la raison : « *il mio ultimo inno consiste / in una puerile maledizione!* » (*PI*, p. 400). Ces mots sont d'abord traduits par « mon dernier hymne consiste / en une puérile malédiction ! » (*PY1*, p. 164 ; *PY2-3-4-d*, p. 84) et ensuite par « mon dernier hymne est fait / d'une puérile malédiction ! » (*PY*, p. 312). Le changement du verbe imprime à cette réplique une variation de ton, du raisonné à l'émotionnel. En percevant dans ces vers l'incapacité du protagoniste à formuler une interprétation philosophique de son propre échec, ce qui débouche sur la réaction viscérale du blasphème, Fabien opte pour un verbe concret qui accélère le rythme de la réplique et la rend ainsi plus aisément jouable pour l'acteur. L'un des points communs entre la dramaturgie de Pasolini et celle de Fabien réside en effet dans la recherche d'une « parole concrète », dans la mesure où « jouer c'est […] introduire les enjeux du texte dans son propre corps et les ressortir par la parole[47] ».

Aux ajustements dramaturgiques opérés par Fabien s'ajoutent des corrections formelles assurées par Maselli, qui rectifie les fautes d'italien et s'emploie à restituer le « ton obstiné » de Pasolini :

47 Fabien (Michèle), « Fragments d'un discours sur le théâtre », *op. cit.*, p. 23.

Pilade. *Io ho lottato come un santo della Ragione.*
Ma Oreste ha fatto altrettanto. (*PI*, p. 395)
Pylade. Moi, j'ai lutté comme un saint de la Raison.
Mais Oreste a fait la même chose. (*PY*, p. 308)

Le texte initial présente la transposition suivante : « J'ai lutté comme un saint de la Raison » (*PY1*, p. 164). L'introduction du pronom tonique avant le pronom sujet accentue la valeur emphatique de l'énonciation (*PY2-3-4-d*, p. 81). De plus, dans les inédits, « *Ma Oreste ha fatto altrettanto* » est traduit par « Mais Oreste a fait autrement » (*PY1*, p. 157 ; *PY2-4-d*, p. 81). Sans doute l'erreur provient-elle des faux amis « *altrettanto* » /« autrement » et du caractère – seulement en apparence – adversatif de la phrase coordonnée introduite par « mais ». En réalité, et Oreste et Pylade sont des champions de la raison, puisqu'ils représentent les deux faces d'une même médaille.

En dernier lieu, il convient de noter quelques micro-variations synonymiques. Par exemple, le terme recherché « songe » est biffé et remplacé par le plus courant « rêve » (*PY2*, p. 81). Les traductrices poursuivent une langue simple, voire « concrète », pour reprendre un terme employé à la fois par Pasolini et Fabien. Cette langue tient lieu de pont entre l'Antiquité eschyléenne et l'extrême-contemporain. Elles prolongent ainsi la voie ouverte par l'auteur de la « Lettera del traduttore ».

Mise en perspective

L'analyse menée montre que *Pylade* a impliqué Fabien dans une réflexion approfondie sur la traduction et un travail particulièrement fouillé pour un texte qui, tout en étant devenu une référence pour le public francophone, n'a jamais été porté à la scène. Cette activité marque son second théâtre, couvrant la période de 1986 à 1999. Dans cette nouvelle phase, caractérisée par l'essoufflement des horizons de rupture ouverts par les mouvements de la belgitude et du Jeune Théâtre, Liebens opte pour un décentrement européen et privilégie la mise en scène des pièces de Fabien[48]. Tout en restant fidèle aux questionnements qui traversent son œuvre depuis les années 1970, l'autrice belge, sans doute sous l'influence de Pasolini, accentue son intérêt pour les thèmes de la révolution et de la dissidence politique. Elle donne ainsi la parole à des figures marginalisées parce qu'elles revendiquent une vision du monde différente, comme les protagonistes de *Tausk* (1987) et de *Cassandre* (1995).

48 Voir Ninanne (Dominique), *op. cit.*, p. 15-16.

De plus, dans *Œdipe sur la route* (1999), elle rend hommage à l'idée de théâtre qui est celle de Pasolini, puisqu'à la fin du parcours de rédemption le conduisant de Thèbes à Colone, Œdipe trace sur le sol des cercles dont la signification demeure obscure pour lui, mais non pour le public, qui y reconnaît l'invention du théâtre occidental, « intimement liée à l'émergence de l'idée démocratique[49] ».

Fabien se rapproche de Pasolini également en ce qui concerne le tragique. D'une part, les théories de la conciliation (Schelling, Hegel, Brecht) considèrent la crise comme un moment douloureux mais fécond, en tant que prémisse à la création d'une nouvelle réalité. Ainsi, dans l'*Orestie*, les crimes bouleversant les Atrides conduisent à l'établissement d'un nouvel ordre civique. D'autre part, les théories de la catastrophe (Hölderlin, Goethe, Solger) conçoivent le tragique comme un moment de négativité pure où le processus dialectique s'arrête au stade de l'antithèse[50]. C'est ce qui arrive à la fois au Pylade pasolinien et à la protagoniste de *Déjanire* (1995), incapable, à la différence de Jocaste, de s'assumer au-delà de son rôle d'épouse.

Déjanire est sans doute la pièce la plus pasolinienne de Fabien. Elle y met en place cette « dramaturgie du commentaire[51] » que Pasolini a expérimentée dans *Medea* (1969). L'action du film est en effet commentée par un Centaure dédoublé qui représente la nature mythique et rationnelle de l'être humain dont l'anatomie est à l'origine de l'aliénation occidentale[52]. De même, Fabien introduit des personnages interrogeant, en marge de l'action, les idées reçues ; il s'agit d'un Centaure et d'une Embaumeuse qui représentent les pulsions de mort et de vie de l'être humain. Déjanire cherche une autre réponse à la jalousie que celle de Médée. Elle finit toutefois par céder à la pulsion, en causant la mort d'Héraklès, et la sienne par la suite. Son mari, en proie à la crise de la cinquantaine et au refus du vieillissement, ressemble au Père d'*Affabulazione* dont le « cas […] coïncide […] avec les funérailles d'Hercule[53] » (*A*, p. 234). Même à l'article de la mort, en étouffant toute tentative de révolte à son pouvoir, il humilie son fils, auquel il

49 Dussenne (Frédéric), « Œdipe sur la route, Le Manège, Namur, 1999 », dans *Cahiers Henry Bauchau*, n° 4, 2000, p. 55.

50 Voir Judet de la Combe (Pierre), *Les Tragédies grecques sont-elles tragiques ?*, Montrouge, Bayard, 2010.

51 Voir le dossier *Déjanire*, MLT 05182.

52 Voir Fabbro (Elena), éd., *Il mito greco nell'opera di Pasolini*, Udine, Forum, 2004.

53 « *caso […] coincide […] col funerale di Ercole* ».

ordonne d'épouser sa maîtresse. Ainsi, dans *Déjanire*, tout comme dans *Affabulazione* et *Pylade*, le Fils est écrasé par le Père.

En 1975, le corps de Pasolini, âgé de 53 ans, est retrouvé sur la plage d'Ostie ; bouleversé par le cannibalisme médiatique auquel la mort de l'écrivain est livrée, Fabrizio De André lui dédie la chanson *Una storia sbagliata* [Une histoire erronée]. Ceci pourrait être également le titre du dernier chapitre de la biographie de Fabien. Un chapitre sombre, qui voit le tournant néolibéral et l'évolution politique du pays signer la fin des idéaux de 1968 et du contexte favorable au théâtre de l'ETM. Isolée et sans soutien, Fabien ne se réinstalle en Belgique que pour une expérience décevante[54]. Peu avant sa disparition, elle donne une conférence sur *Pylade* et *Affabulazione* au théâtre Marni[55] ; par une cruelle ironie du destin, elle avait alors 54 ans, à peu près le même âge que Pasolini au moment de sa mort.

54 Voir Quaghebeur (Marc) et Zbierska-Moscicka (Judyta), éd., *Entre Belgitude et Postmodernité : textes, thèmes et styles*, Bruxelles, Peter Lang, 2015, p. 23-73.

55 Fabien (Michèle), « Le corps christique et le scandale », *op. cit.*