



HAL
open science

Préface. Cassandre ou la vocation testimoniale

Véronique Léonard-Roques, Philippe Mesnard

► **To cite this version:**

Véronique Léonard-Roques, Philippe Mesnard. Préface. Cassandre ou la vocation testimoniale. Véronique Léonard-Roques; Philippe Mesnard. Cassandre. Figure du témoignage, Editions KIME, 2015, Entre Histoire et Mémoire, 978-2-84174-731-3. hal-04764087

HAL Id: hal-04764087

<https://hal.univ-brest.fr/hal-04764087v1>

Submitted on 3 Nov 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

Préface. Cassandre ou la vocation testimoniale

par Véronique Léonard et Philippe Mesnard

Ce recueil se fonde et s'ouvre sur deux constats éminemment contemporains qui nous transportent pourtant jusqu'à l'Antiquité grecque, deux constats que concentrent la figure de Cassandre et, en même temps, *ses* histoires. D'une part, il existe une autre voix que celle des vainqueurs qui, dans le contexte du récit mythique de la guerre de Troie, s'est fait entendre avant même que la gloire ne les consacra ; cette voix marque ainsi son appartenance à une temporalité différente que celle des épisodes guerriers qui s'enchaînent, elle les anticipe, les prédit, voire les prend à rebours, ce qui, brouillant codes et normes, la rend inaudible à ceux à qui, néanmoins, elle s'adresse. D'autre part, cette autre voix est appelée à migrer, errer, se perdre pour revenir, ressassant pour l'éternité l'épreuve subie, contrairement à l'histoire des héros ou des monstres dont la mort et les récits qui la portent sont promis à des destins historiques linéaires, mais rigides.

Ce que nous signifie Cassandre excède non seulement le personnage et la figure, mais aussi les cadres et les conventions littéraires, c'est pourquoi elle se retrouve à occuper une position d'extériorité dans l'épopée homérique, n'y figurant que comme personnage secondaire sans rien laisser présager de sa postérité à partir du moment où s'effectuera, chez Eschyle, sa conversion en personnage tragique. Pierre Judet de la Combe estime d'ailleurs que l'épisode d'*Agamemnon* (458 avant J.-C.) qui la met en scène est un « accident », n'ajoutant ni ne retranchant rien à l'action dramatique, n'intervenant en rien dans les relations entre les protagonistes. Mais c'est peut-être, justement, du *presque rien* de sa présence que le mythe trouve à s'épanouir et que les versions qui le constituent se réalisent dans un nouvel espace de parole qui se soustrait aux contraintes des codes héroïques. Peut-être serait-elle même à rapprocher de l'*effet de réel* que Roland Barthes considère comme un scandale au regard de la structure où il se signale sans y avoir vraiment été invité. C'est à ce scandale que Cassandre donne une présence et, symboliquement, un corps et surtout une voix.

Cette voix se rapproche de celles des *témoins*, non pas ceux qui ont seulement vu (position du spectateur face à la scène régie par les conventions dramatiques, ou du *bystander*, tel que Hilberg en a promu le terme, face à la réalité en devenir historique), mais ceux qui se sont trouvés - physiquement aussi bien que mentalement - emportés dans la tourmente d'événements extrêmes dont ils ont fait l'expérience sans en tirer aucune gloire. Aujourd'hui, ces témoins sont étroitement associés aux victimes vulnérables des grandes violences préméditées de l'homme sur ses semblables, ceux qui ont été écrasés sans qu'à armes égales ils aient eu de chance de vaincre leur adversaire, ceux qui ont été promis à l'oppression, à la brutalité et à l'aliénation, et dont les corps ont été exposés aux violences, à l'asservissement physique, mental, sexuel, pour mourir dans l'humiliation la plus complète. C'est en ce sens que Cassandre a acquis une actualité, elle à qui les Troyens, ses compatriotes, n'ont pas accordé de place ni de reconnaissance, sinon celle d'une paria à la féminité discordante, initialement marquée par sa résistance à Apollon.

Depuis son émergence dans la Grèce antique, Cassandre, visionnaire du désastre, incarne dans son corps même l'effondrement et la défaite. Elle opère en figure testimoniale en s'auto-désignant comme sujet attestant de la catastrophe à laquelle elle a assisté, c'est-à-dire comme témoin en quête d'un destinataire recevant et acceptant son témoignage. Car, dès l'Antiquité, la guerre de Troie offre un matériau symbolique pour penser les désastres guerriers, ancrer la réflexion politique et historique du présent. A ce conflit, l'Occident confère encore le statut symbolique de guerre à valeur originelle. Dans cet ensemble, Cassandre opère comme une figure privilégiée pour dire et interroger la destruction et le deuil. Car sa voix d'altérité située aux confins de l'individuel et du collectif, sa parole de l'écart - inaudible en ce qu'elle renvoie à ce que la psychanalyse désigne par le « point aveugle » - luttent contre la violence de l'oubli. Cette parole proférée par celle qui n'a plus de lieu est profondément dissonante, plurielle et engagée : elle traduit, dans sa dimension testimoniale, une exigence éthique qui constitue une des composantes fondamentales de l'identité mythique de la figure.

Dans la topologie des figures de la violence extrême, Cassandre, figure de la vaincue, voire du dernier témoin, se trouve donc à occuper un positionnement énonciatif emblématique de la position du « mineur » (selon la terminologie de Gilles Deleuze) qui lui permettrait de porter la parole de ceux qui, précisément, sont privés des moyens de la reconnaissance, voués à la servitude ou à la mort. Et s'il était, précédemment, question de *ses* histoires, c'est que « Cassandre » renvoie tout autant aux événements qui la conduisent de Troie à Mycènes vers une mort inéluctable — l'exécution qu'elle semble endurer n'est d'ailleurs pas anodine pour celle qui s'était définie par la parole comme acte de résistance, puisqu'il s'agit, selon les versions, d'un égorgement ou d'une décollation —, qu'aux histoires qui, en assurant sa carrière littéraire, lui font acquérir le rôle central qu'elle était loin de jouer dans l'épopée homérique et lui confèrent une identité mythique propre.

C'est cette migration de la figure mythique que nous avons tenu à tracer à partir des contributions de ce recueil. En dépit de la progression chronologique retenue, il s'agit moins de restituer un tracé qui donnerait aux réécritures et aux transpositions de Cassandre un semblant de linéarité, que de dégager les méandres de ses actualisations à partir du moment où elle devient une figure de la conscience tragique. À partir du moment où sa voix est alors représentative du tournant que Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet mettent en évidence, lorsque les modèles, les valeurs et vertus qu'exaltait l'épopée ne suffisant plus, s'institue par la tragédie une autre forme générique portant des questions non stables et sans réponse. De là, certainement, cette ambivalence qui transparait d'un personnage refusant la fixation à une identité univoque et le renfermement sur les conventions poétiques, aussi bien du point de vue de l'intrigue que d'une forme unique. Car Cassandre est transgénérique à plusieurs niveaux. On le verra au fil d'un volume qui, au fil des époques et des esthétiques et au sein d'une large aire occidentale, conduit de la Grèce antique à la scène contemporaine allemande ou argentine, en passant par différentes versions (italienne, russe, allemandes, nord-américaine, françaises et francophone) - du mythe.

Cassandre apparaît d'abord dans le corpus homérique (8^e siècle avant J.-C.), se détachant ponctuellement des membres de la famille royale de Troie, pour annoncer le

retour du cadavre d'Hector et engager à la déploration et au deuil (*Illiade*). L'*Odyssée* rend rapidement compte du destin funeste qui, à Mycènes, est réservé à l'esclave d'Agamemnon. Chez Homère, Cassandre n'est encore en rien une prophétesse inspirée par Apollon ; postée au sommet des murailles de Troie, elle fait preuve d'une acuité visuelle qui lui permet d'embrasser le panorama et ses détails. Présente ensuite dans les poèmes du cycle troyen (VIIe et VIe siècles avant notre ère) ou chez Pindare (*Onzième pythique*, 474 avant J.-C.), elle se mue au Ve siècle en personnage de tragédie, acquérant dans ce genre une épaisseur et une complexité décisives, au fondement du succès de sa réception ultérieure.

Examinant l'efficacité dramaturgique de la transposition générique à laquelle Eschyle se livre sur l'histoire matricielle fournie par le corpus homérique, Sylvie Ballestra-Puech insiste sur la « fulgurance des visions » d'un personnage désormais directement donné à voir et à entendre, un personnage en lien avec « l'autre scène », en mesure de voir ce que nul autre ne peut voir et de parler depuis « un ailleurs inconcevable, c'est-à-dire incompréhensible et irreprésentable, mais aussi insoutenable ». Dans une parole qui est profondément celle de la « déliaison », Cassandre dit « la violence comme vérité originelle » et immémoriale. L'origine comme la forme de cette parole servent la dimension testimoniale du personnage. A Mycènes, Cassandre n'est pas seulement cette prophétesse étrangère (barbare, plus précisément) dont la réputation est parvenue jusqu'au chœur, son principal interlocuteur scénique, elle est aussi celle que les visions infligées par Apollon font exhumer le passé enfoui de la cité (le crime originel au fondement de la malédiction des Atrides). Rappelant la mémoire des enfants mis à mort et servis en ragoût à leur père, elle est « appelée à assumer le statut de témoin » de la violence extrême faite aux jeunes victimes. Sylvie Ballestra-Puech met en lumière le lexique particulièrement riche du témoignage qui scande ce quatrième épisode d'*Agamemnon*. Le chœur, déclare Cassandre, doit se préparer à être témoin du meurtre du souverain que la protagoniste annonce en usant du registre oblique propre à l'inspiration, puis qu'elle décrypte dans la langue plus limpide du *logos*, mais que les vieillards refusent toujours d'entendre. Cassandre prie aussi le chœur (qui ne le fera pas) de témoigner de son propre « martyre », le relais du témoignage ne pouvant être assuré que par la double énonciation propre à la réception théâtrale.

La voix oraculaire de Cassandre est celle du discours mystérieux, comme le montrent les passages eschyléens dans lesquels ses chants sont placés sous le signe du « voile » et de l' « énigme » (*Agamemnon*, v. 1178 et v. 1183). Représentative du goût de la littérature hellénistique pour l'hermétisme, l'*Alexandra* de Lycophron (vers 200 avant J.-C.) qu'étudie Christophe Cusset, traite la prophétie de Cassandre en énigme prolongée. La possession d'*Alexandra* par Apollon prend la forme d' « un poème inclassable sur le plan générique oscillant entre tragédie et épopée, entre plainte lyrique et prophétie » et que l'on peut considérer comme « une véritable mise en scène textuelle de la dimension extraordinaire de la voix de la prophétesse troyenne ». Dans un jeu énonciatif significatif, le serviteur posté devant la chambre où Priam a fait enfermer sa fille est lui-même témoin du témoignage livré par la princesse, lequel, dans un mouvement totalisant, embrasse l'ensemble de la guerre de Troie, les malheurs qui attendent les vainqueurs grecs en route pour leur patrie (notamment le châtement d'Ajax de Locres qui s'est rendu coupable du viol de Cassandre dans le temple d'Athéna), les

fondations des colonies en Italie, les conflits entre Europe et Asie. Tout autant que les tragédies d'Eschyle et d'Euripide, *Alexandra* contribue, selon Christophe Cusset, à fonder « la complexité du personnage qui expose toute la variété et la richesse d'une parole prophétique à la fois si pénétrante et engluée dans l'échec de son inefficacité à convaincre, dans une polyphonie d'autant plus troublante qu'elle n'est pas entendue ». Dans l'œuvre, la puissance du témoignage proféré tient aussi à l'objectif ambitieux recherché par Lycophron : faire du discours mémoriel de Cassandre « le miroir de toute littérature passée et à venir », le « réceptacle d'un savoir total ». La figure de la Troyenne est devenue celle de la « prophétesse de la Bibliothèque [d'Alexandrie] », « l'hypertexte final de toute la littérature grecque ».

Du Moyen Âge au XVIII^e siècle, Cassandre n'a jamais cessé d'être convoquée dans les littératures européennes même si, du *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure à l'*Agamemnon* de Népomucène Lemer cier (en passant par les versions de Chaucer, Boccace, Christine de Pizan, Shakespeare, ou par les tragédies françaises de la Renaissance), elle pourrait sembler retrouver un statut de personnage secondaire, périphérique. C'est justement aux Cassandre tragiques que livre la scène française au XVI^e siècle que s'intéresse Tiphaine Karsenti. La tragédie renaissante trouve dans la guerre de Troie un matériau pour penser les désastres civils et les questions soulevées par les conflits religieux qui déchirent la France entre 1562 et 1598. Tiphaine Karsenti explique d'abord les spécificités du témoignage de Cassandre par la position particulière, « à la fois intérieure et extérieure à l'action dramatique », d'une protagoniste oscillant entre « action et contemplation » et qui est issue, soit de la réception contemporaine d'Euripide (*Les Troyennes*, 415 avant J.-C), soit de celle de Sénèque (*Agamemnon*, I^{er} siècle). La place que le personnage occupe en fait, selon les pièces, un « témoin anticipé du malheur », un « témoin engagé » qui transmet sa propre interprétation des événements ou un « témoin juge ». A cette Cassandre des tragédies de la Renaissance est aussi dévolue la fonction de faire « le lien entre philosophie tragique païenne et philosophie chrétienne », de devenir « l'ambassadrice paradoxale d'un message chrétien ». La princesse-prophétesse peut alors défendre la théorie de la grâce suffisante (Nicolas Filleul, *Achille*, 1563) ou se faire le reflet des positions sur la guerre juste formulées par Saint Thomas d'Aquin (Antoine de Montchrestien, *Hector*, 1604).

Les Lumières se sont peu intéressées à la figure de Cassandre, mais celle-ci reparaît dans une pièce que la critique du XIX^e siècle a souvent présentée comme la dernière des tragédies classiques : l'*Agamemnon* (1797) de Louis-Népomucène Lemer cier ici étudié par Audrey Giboux. Reflétant l'évolution des sensibilités, les discours de la Cassandre représentée se dotent d'accents élégiaques qui ne sont pas sans la « constituer en figure de la mélancolie ». Mais ils « revêt[ent] aussi une dimension explicitement politique » dans un contexte d'écriture troublé que la critique a, tout au long du siècle suivant, cherché à interpréter au regard des positions idéologiques mêmes du dramaturge. Une fois encore, le récit mythique de la guerre de Troie est réinvesti en climat de désordres civils pour tenter d'appréhender le présent. Lemer cier, rappelle Audrey Giboux, partageait les idéaux des révolutionnaires, mais se montrait hostile à la Terreur. Sa Cassandre, qui exprime « le caractère sacrilège du régicide [d'Agamemnon] », traduit le positionnement de l'auteur sur les excès de la Terreur et « témoigne de l'engagement de la prêtresse en faveur d'une éthique du pouvoir politique assez légitimiste, où le règne sans partage d'un Agamemnon est préféré au

désordre de la subversion meurtrière incarnée par Egisthe ». Objet d'un discours critique ambivalent, l'*Agamemnon* de Lemercier a pour originalité de se situer dans une position d'entre-deux : « entre deux siècles et entre deux esthétiques, à la fois reflet en sourdine de l'Histoire récente et témoignage d'une longue tradition tragique menacée de disparition ». Sous la plume d'Ugo Foscolo, dans le poème *Dei Sepolcri* (*Les Tombeaux*) qu'analyse Romain Racine, Cassandre se trouve une nouvelle fois mise au service de l'esthétique néo-classique. Cette œuvre fut publiée en 1807, dans le contexte historique tourmenté de l'occupation française des territoires italiens. Non sans écho avec l'*Agamemnon* d'Eschyle, Cassandre, la prophétesse, est aussi « gardienne du passé » lorsqu'elle conduit ses jeunes compatriotes devant les tombeaux des guerriers tombés. Elle œuvre ainsi en agent de promotion d' « une mémoire et d'une identité culturelles » dans une perspective, non pas de lutte contre les invasions étrangères, mais de « cohérence et [de] continuité de la société, et donc [de] sa survie, au-delà des fractures historiques et des aléas politiques ». La puissance du personnage campé par Foscolo tient à sa capacité à s'élever au-dessus des camps, dans une forme qui confine au sublime (dont Friedrich Schiller a offert sa propre déclinaison en 1802) et qui fait régulièrement de la figure, d'Eschyle à Christa Wolf, une incarnation du pacifisme. Ainsi la Cassandre des *Tombeaux* peut-elle constituer, comme l'explique Romain Racine, un emblème de la poésie même que célèbre l'auteur, une poésie « aveugle devant le schéma dualiste de domination et d'asservissement, d'humiliation et de vengeance » et qui peut, sur le modèle de l'*Illiade*, offrir « un tombeau consolateur et éternel aux uns et aux autres ».

Reconsidérée au tournant du XVIIIe siècle, Cassandre s'impose davantage dans la littérature du XIXe siècle, allant jusqu'à devenir l'héroïne éponyme d'un certain nombre de poèmes (chez Leopold Graf zu Stolberg, Friedrich Schiller, August von Platen, George Meredith ou Dante Gabriel Rossetti, par exemple). C'est toutefois à une des rares versions qui porte la figure sur la scène que s'intéresse Gaëlle Loisel : *Les Troyens*, opéra en deux parties, composé par Hector Berlioz de 1856 à 1858. Fortement marqué par la lecture de l'*Enéide*, l'artiste étoffe un personnage qui, chez Virgile, n'est que secondaire afin de le transformer, dans la première partie, en héroïne destinée à faire pendant à Didon qui, elle, domine la deuxième partie de l'ensemble. Cassandre « devient une véritable *prima donna*, dont la présence sur la scène est quasi continue » et qui, « quand elle ne chante pas [...], assiste comme témoin aux événements ». Pour « déplacer le centre de gravité du drame vers la figure de Cassandre », explique Gaëlle Loisel, Berlioz construit la prophétesse en « personnage point de vue », dont le « point de vue unique sous-tend toute l'architecture de *La Prise de Troie* ». Dans le traitement de la figure de Cassandre, le compositeur amorce aussi une tendance qui - présente dès Eschyle et Euripide à travers la question de la féminité discordante au regard des caractéristiques de genre (*gender*) - s'affirmera dans les réécritures des XXe et XXIe siècles : par le biais d' « une déconstruction de l'idéal héroïque masculin » qu'incarne dans *Les Troyens* l'avatar de l'Enée virgilien, la princesse troyenne est promue en emblème de la « résistance héroïque ». Celle qui a assuré la transmission du Palladion et qui, sous forme d'ombre, revient dans la seconde partie de l'opéra pour exhorter Enée à assurer sa mission de fondation, est aussi celle qui refuse le destin d'esclave que la défaite lui réserve. Elle engage ainsi les autres femmes troyennes à se donner la mort plutôt qu'à accepter la servitude. Se poignardant sur scène, elle donne le coup d'envoi

d'un suicide féminin collectif. Un tel geste reste toutefois isolé dans la réception du personnage antique. A notre connaissance, il ne semble pas avoir engendré de reprises.

Avec Ossip Mandelstam et Jean Giraudoux, Cassandre réapparaît dans la première moitié du XXe siècle sur la scène de l'histoire pour témoigner de sa marche vers la terreur. Témoigner conserve encore ici cet effarement que l'on imagine à l'ange de Klee tel que Walter Benjamin l'a commenté ; les yeux écarquillés, Cassandre interprète à juste titre le présent soumis au saccage comme le présage d'un avenir on ne peut plus sombre et funeste. En cela, elle garde sa qualité prédictive. Avec « À Cassandre » qu'Ossip Mandelstam dédie à Anna Akhmatova, le contexte est effectivement celui de l'hiver 1917-1918 où les violences des partis adverses se déchaînent sans limites sur la Russie. Michel Aucouturier produit une analyse détaillée du poème à travers lequel s'exprime la résistance à un nouvel ordre imposé qui livre le pays aux hordes extrémistes. En ce sens, on retrouve nettement la double résistance de Cassandre, au pouvoir institué autant qu'à la barbarie. De son côté, Giraudoux convoque le personnage dans des pièces où, comme le rappelle Annie Besnard, dominent les personnages féminins (*La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, 1935, et *Électre*, 1937). Nous nous trouvons alors dans le contexte des années trente avec la montée des périls fascistes que la plupart des observateurs ne veulent pas regarder en face. La Cassandre de *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* refuse obstinément de se détourner de l'histoire broyeuse de mondes qui lui fait face, même si Giraudoux se défend d'avoir voulu écrire une pièce sur l'actualité. Ici, la protagoniste n'est plus une figure d'inspirée. La *mania* divine a cédé la place aux facultés bien humaines que sont l'exercice de la raison et l'analyse critique.

Cet aspect du personnage s'accroît et, pour ainsi dire, s'autonomise dans un contexte tout autre, mais néanmoins historique, à partir des textes (conférences et récit fictionnel) dans lesquels Christa Wolf le prend pour sujet dans une œuvre hybride intitulée *Kassandra. Erzählung und Voraussetzungen einer Erzählung* (1983). Certes, l'auteure y campe un personnage féminin en proie aux violences des hommes, mais par la transposition implicite en République démocratique allemande, le caractère critique d'une Cassandre dénonçant le patriarcat et l'enfermement sur lui-même propre à ce régime est augmenté d'une dimension féministe qui donne la tonalité à de nombreuses réécritures ultérieures. Mais avant d'aborder cette question, il est important de souligner que l'on découvre ici une héroïne à bout de force, dont Wolf place la parole éreintée au bord de l'agonie, situation qui n'est probablement pas sans lien avec celle, inconfortable, de Christa Wolf elle-même à ce moment de la dictature qu'elle n'hésite pas à critiquer malgré son attachement à l'histoire communiste. Peut-être cette fatigue est-elle le prix de l'actualisation d'une figure au moment où, sous le regard de l'intellectuelle libre de penser malgré ses liens avec le pouvoir, l'histoire se met à céder sous la pression du désenchantement des lendemains. Ce faisant, la Cassandre de Wolf perd son pouvoir de prédiction, pour méditer et réfléchir sur, non plus tant la brutalité imminente de l'histoire, que l'échec de celle-ci à sortir de la violence, et l'incapacité d'agir sur elle. De catastrophe en catastrophe, au siècle des désastres, les prédictions de type oraculaire du personnage se neutralisent toujours davantage et Cassandre se voit octroyer une force d'analyse aigüe et sans concession. C'est sous ce jour que Carola Hähnel fait redécouvrir le personnage, en retraçant également les sources et la genèse du projet wolfien, notamment avec les poèmes d'Erich Arendt où la prophétesse est

évoquée aux portes de Mycènes, attendant la mort. C'est à l'importance du récit de voyage en Grèce de Wolf dans sa réflexion sur Cassandre et à son Journal que s'attache pour sa part Véronique Léonard-Roques, restituant la dialectique par laquelle Wolf se réapproprie Cassandre, tout en laissant l'attraction du personnage s'exercer sur elle. Il faut alors considérer que Cassandre, être en déplacement, offre à Christa Wolf, à travers le voyage, la possibilité d'adopter un point de vue lui donnant toute l'acuité nécessaire pour sa critique du régime est-allemand.

Avec l'œuvre de Linda Lê que commente Julie Assier en s'attachant plus particulièrement aux *Trois Parques* (1997), Cassandre confirme son caractère migrant et sa capacité à catalyser des traits autofictionnels. L'histoire dont il s'agit est, cette fois, celle du Viêt Nam et de la chute de Saïgon, où la prophétesse apparaît sous l'aspect grotesque et infirme de la Manchote. À la suite de quoi l'on repasse du côté des adaptations théâtrales. Stéphanie Urdician note ainsi un retour en force du personnage sur la scène argentine du XXI^e siècle. Parmi plusieurs pièces, elle choisit de présenter les très libres transpositions que livrent Sergio Blanco (*Kassandra*, 2005) et Noemí Frenkel (*Cassandra iluminada. Rito de pasaje*, 2014). Cassandre y traverse les genres littéraires pour réapparaître en une version *queer*, à la sexualité violente et émancipatoire, mutation qui accentuerait sa force démystificatrice. Elle dit aussi le caractère traumatique d'immémoriales violences de guerre et de genre (*gender*), qu'actualisent encore celles dont sont aujourd'hui victimes les migrantes du sous-continent américain. Théâtre toujours, avec *Kassandra-Szenen* (2007) de Matthias Falke auquel est consacrée l'étude de Florence Fix. Falke, dans un dialogue avec le texte de Wolf, y interroge le statut de preuve vivante que revêt Cassandre dans l'imaginaire d'un extrême contemporain où les frontières, aussi bien entre réalité et fiction qu'entre genres littéraires, sont exposées au brouillage, où les grandes oppositions historiques et les récits qui les supportaient se sont délités, du moins dans la forme qui, à partir du XIX^e siècle, les faisait reconnaître. Un extrême contemporain étroitement associé au post-traumatique. L'originalité de la pièce tient à l'ouverture du sujet en y apportant des éléments de science-fiction puisque le point de départ tient au pari de scientifiques de faire revivre la prophétesse. Mais en étant un produit de cette expérience, au sens scientifique du terme, l'héroïne éponyme se découvre, à la différence de celle de Christa Wolf, privée d'autonomie et de conviction. La Cassandre de Falke possède un savoir et, manifestement, l'entretient en tant que personnage éclairé, mais elle n'en fait rien. Toutes les informations se valent et se lissent, rappelle Florence Fix, mais elle ne ressent rien à leur énoncé. Ce faisant, un retournement s'opère par lequel Cassandre manifeste une lassitude que ne ressent pas son auditoire. Cette adaptabilité de la figure lui fait aussi trouver sa place dans l'univers de la *fantasy* avec *The Firebrand (Troie ou la Trahison des dieux)*, 1987) de Marion Zimmer Bradley, roman qu'analyse Isabelle Périer. Dans cette réécriture de l'*Iliade* où s'exprime toujours fortement l'influence wolfienne, Bradley fait de Cassandre un personnage central, un point focal d'observation des conséquences de la chute de Troie, mais aussi de ce qui, dans l'organisation même du royaume, précipite celui-ci vers la chute. En effet, placée entre deux mondes, elle est le témoin privilégié du basculement de civilisation où le monde sédentaire, sous l'autorité des hommes, affirme sa suprématie sur celui du matriarcat, caractérisé par son nomadisme. Les femmes se seraient ainsi « historiquement » trouvées condamnées à être sédentarisées et à perdre, *de facto*, leur indépendance. Toutefois, Bradley évite à la prophétesse d'être assassinée, lui offrant toutefois, avec la

liberté, la possibilité de fonder une nouvelle communauté dont Isabelle Périer montre les ambiguïtés. Un tel dénouement, en porte-à-faux avec le programme mythologique de la figure de Cassandre, n'est toutefois pas nécessaire pour que demeure féconde la carrière littéraire d'un personnage à la puissante dimension testimoniale qui - ce volume l'atteste - continue à susciter de nouvelles réceptions dans la littérature de l'extrême contemporain.