

Antigone sur la scène contemporaine : analyse d'un changement de paradigme

Ariane EISSEN

Initialement, j'avais prévu de donner comme titre à cette présentation des réécritures d'*Antigone*, depuis vingt-cinq ans, dans trois espaces linguistiques (français, italien, anglo-saxon) : « comment se débarrasser d'Anouilh et de Brecht ». En effet, au début de ma recherche, j'avais été frappée par une nette diminution des réécritures théâtrales de l'*Antigone* de Sophocle, après la floraison de la fin des années 70 dont parle George Steiner : « 1978-1979 connurent de véritables 'épidémies d'Antigone' »¹. Il me semblait alors que d'autres héroïnes, comme Médée, avaient supplanté la fille d'Œdipe et que l'ombre écrasante d'Anouilh et de Brecht était un frein à l'invention créatrice. Antigone aurait déserté la scène pour venir hanter les romans, ceux d'Henry Bauchau par exemple. Mais, comme souvent, les choses étaient plus complexes : chemin faisant, j'ai trouvé davantage de pièces, au point qu'il m'était impossible de parler d'un manque d'intérêt pour cette figure ; et ma collecte indiquait une nette rupture par rapport à Anouilh et à Brecht, voire une volonté de se démarquer d'eux, mais non un sentiment d'impuissance et d'incapacité à écrire après eux. C'est donc à ce qui m'apparaît maintenant comme un changement de paradigme dans les réécritures d'*Antigone* sur la scène contemporaine que je voudrais aujourd'hui réfléchir devant vous.

De la vulgate au stéréotype

Je commencerai par examiner la réception habituelle de l'*Antigone* de Sophocle (très clairement au début de la période envisagée et plus souterrainement ensuite), car George Steiner a établi que les vulgates

¹ George Steiner, *Les Antigones*, traduit de l'anglais par Philippe Blanchard, Paris, Gallimard, 1986, p. 120.

successives non seulement intervenaient dans notre lecture de la tragédie antique mais encore en conditionnaient les réécritures.

L'interprétation reçue de la pièce de Sophocle se concentre, au moins depuis Hegel, sur la scène des lois. Et par un total oubli de la dialectique hégélienne, elle tend à donner raison à Antigone contre Créon, à ne plus considérer la tragédie comme le lieu où se manifeste un conflit de devoirs, alors que, dans un schéma tragique, les deux héros ont chacun nécessairement tort et raison. Pour le dire en termes aristotéliens, Antigone et Créon sont tous les deux dans l'*hubris* aucun d'eux ne saisit les limites du droit qu'il prétend défendre ; la mort (que l'on s'apprête à vivre ou que l'on inflige) provoque une prise de conscience, où la nièce comme l'oncle voient soudain ce qu'ils n'avaient pas voulu envisager. D'après les commentaires des gens de théâtre sur la pièce, très peu perçoivent cette symétrie profonde entre les deux protagonistes², qui seule permet de continuer à lire *Antigone* comme une tragédie, ce qu'elle est assurément ! Je n'ai trouvé que la postface de Jean-Louis Sagot-Duvaurox à son adaptation de la pièce de Sophocle qui aille dans ce sens³.

En revanche, nombreux sont les exemples de lectures réductrices qui tirent la tragédie vers le drame en adoptant exclusivement le point de vue d'Antigone. Intéressant, à ce point de vue, est le numéro des Cahiers Renaud-Barrault sorti, en 1982, à l'occasion des représentations de l'*Antigone*, toujours de Pierre Bourgeade (qui se présente comme une adaptation de Sophocle). Pierre Bourgeade reprend la figure d'Antigone pour questionner la légitimité du pouvoir politique et refuser qu'il confisque le droit de déterminer la loi. Pour de nombreux peuples, actuellement, écrit-il, « des décisions rigides et lointaines ont fixé leur destin une fois pour toutes. Ou bien ils se plient à ces lois qui les dépassent, ou bien ils sont écrasés. On pourrait multiplier les exemples, mais aux jours où j'écris ces lignes – décembre 1981 – l'exemple est donné sous nos yeux. »⁴ (allusion alors limpide à Jaruzelski, qui décrète, le 13 décembre 1981, l'état de guerre en Pologne). Son Antigone incarne donc le droit à la révolte dans un régime autocratique, droit universel de la conscience humaine. Avec cohérence, il donne « le dernier mot » à l'héroïne, qui revient d'entre les morts à la fin de la pièce pour en tirer

² Sur ce point, voir Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, François Maspero, 1973, p. 34-37.

³ Jean-Louis Sagot-Duvaurox et Habib Dembélé Guimba, adaptation de l'*Antigone* de Sophocle, Paris, La Dispute/Snédit, 1999.

⁴ Pierre Bourgeade, « Histoire d'Antigone », in : *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 103, *À propos d'Antigone*, Paris, Gallimard, 1982, p. 21.

« la leçon »⁵ dans un poème composé de quatre quatrains dont je cite le dernier :

Je suis la loi non écrite
 Qui prévaut sur tout écrit.
 L'injustice soit maudite !
 Mon nom est Amour ! Mon cri !

On voit ici à quel appauvrissement de la polyphonie théâtrale on en est arrivé. Antigone n'est pas loin de devenir le porte-parole de ce que l'on veut et la pièce, un plaidoyer ou une pure protestation. Certains avouent naïvement cette lecture, comme Joseph Chaikin, metteur en scène de l'*Antigone* de Sophocle en 1982 aux États-Unis, qui commente ainsi le personnage de la tragédie grecque : « Antigone parle parfois comme Jeanne d'Arc ou comme un militant fanatique des années soixante »⁶. D'autres font preuve de distance critique mais en passant par cette vision stéréotypée : Antigone est envisagée comme une Jeanne d'Arc antique, le professeur de littérature grecque dans *Another Antigone* (1985) de A.-R. Gurney en fait le constat : « Antigone is herself the classic rebel, the ancestor to such figures as Saint Joan or Martin Luther. »⁷ Cela dit, il le déplore devant l'étudiante qui lui remet (en guise de dissertation), « encore une Antigone », où elle critique la course aux armements nucléaires (Antigone y joue évidemment le rôle de la pacifiste). Elle se croit originale, dit-il en substance, alors que ses camarades des promotions antérieures ont tous pris le même parti d'adaptation à l'actualité immédiate : il a, dans ses tiroirs, des *Antigone* sur fond de MacCarthysme (en 1955), de lutte des Noirs pour l'égalité des droits civiques (1963), ou de guerre du Vietnam.

S'est ainsi installée la vision dominante d'une Antigone rebelle, animée par une juste révolte. Encore le parallélisme avec Jeanne d'Arc permettait-il de poser de nombreuses questions de droit : qui devait régner sur la France ? Le roi d'Angleterre, en raison du traité de paix signé après Azincourt ? Charles VII, en vertu de la continuité dynastique ? ou parce que Dieu le voulait ?

Dans les *Antigone* récentes que je vais maintenant rapidement présenter, le cri de révolte est lancé dans le vide. Pas de Jeanne d'Arc

⁵ *Ibid.*, p. 30.

⁶ « Antigone en cours d'élaboration » par Joseph Chaikin. Entretien avec Ruby Cohn, in : *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 103, *op. cit.*, p. 39.

⁷ Albert Ramsdell Gurney, *Another Antigone*, New York, Dramatist Play Service Inc., 1988, p. 6.

sans face-à-face avec un Charles VII. Ces Antigones-ci n'ont plus (guère) de Créon devant elles.

Des Antigone sans Créon

C'est notamment le cas de deux pièces belges, explicitement écrites en écho aux émeutes⁸ du début des années nonante dans la région bruxelloise. *La Jeune Première*⁹ (2001) de Jean-Michel Dopagne met ainsi en scène une jeune professeur qui fait étudier Sophocle à sa classe de terminale, où se comptent de nombreux immigrés. D'abord rétifs, ses élèves sont ensuite séduits ; elle parvient même à les entraîner au théâtre. Et, lors d'une manifestation, en protestation après le rachat du lycée par Coca-Cola, puis son incendie, la classe brandit une banderole avec cette inscription : « Donnez-nous des Antigone. »¹⁰ Curieux mot d'ordre, qui se confond avec l'emblème de la révolte et s'adresse à un pouvoir anonyme, puisque aucun personnage de la pièce n'incarne Créon. Celui-ci, en revanche, apparaît dans *L'Autre Antigone*¹¹ (1996) de Cara. Mais c'est un oncle qui protège sa nièce, grâce à ses relations, quand les mauvaises fréquentations d'Antigone lui font risquer la prison. Créon a donc de l'entregent, bien que le pouvoir véritable lui échappe : ce pouvoir est économique, et à ce titre, Eurydice, avec son patrimoine familial, a le pas sur lui. Quant à Antigone, toute à son admiration pour son loup de frère, elle veut surtout exprimer la culture des exclus et donner à Polynice – qui a déjà été enseveli selon le rite catholique – des funérailles « underground » : dans le métro ! Délogée avec ses camarades par les forces de l'ordre, elle tue un policier et finit en hôpital psychiatrique. Dans ces deux pièces, donc, Antigone est le porte-parole de ceux que la société rejette (les pauvres, les jeunes, les immigrés, les femmes). On peut tenter un rapprochement avec *Antigone à New York*¹² (1992) de Janusz Glowacki, où Antigone devient Anita, une SDF qui essaye en vain de donner une sépulture décente à son ami Paulie, SDF lui aussi, avec l'aide de deux compagnons d'infortune¹³. Plus aucun Créon, là non plus,

Commentaire: Remplacer le *op. cit.* dans la note par *Ibid.* si la note 10 se réfère bien à la note 9 ?

⁸ Ces émeutes traduisaient un sentiment d'exclusion chez les jeunes issus de l'immigration.

⁹ Jean-Michel Dopagne, *La Jeune Première*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, 2001.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 40.

¹¹ Cara [Carmelina Carracillo], *L'Autre Antigone*, Cuesmes (Mons), Éditions du Cerisier, 1996.

¹² Janusz Glowacki, *Antigone à New York*, traduit du polonais par Olivier Cohen et Urszula Mikos, éditions théâtrales/Maison Antoine Vitez, 2005.

¹³ Ces trois Antigones n'agissent donc pas seules, comme si elles vérifiaient l'affirmation des vers 509 et 733 de Sophocle où il est dit que les Thébains approuvent la jeune fille.

et le public est directement pris à partie dans la parabase finale où un policier explique, statistiques à l'appui, que « dans ce théâtre, il y aura au moins une personne qui se retrouvera dans la rue d'ici peu »¹⁴. Les trois auteurs semblent suggérer que, dans une société réglée (ou dérégulée) par l'économie, aucun homme ne peut incarner le pouvoir.

Mon interprétation est confortée par les Antigones d'Irlande du Nord qui, elles, continuent d'interroger la légitimité du politique et maintiennent le personnage de Créon. On trouvera de riches éléments de réflexion sur ce point dans *Amid Our Troubles* de Marianne McDonald et J. Michael Walton¹⁵. La plus célèbre de ces œuvres inspirées de Sophocle est *The Riot Act*¹⁶ (1985) de Tom Paulin, une adaptation d'*Antigone* créée à Derry, le 19 septembre 1984, après qu'une Criminal Justice Bill eut accordé des pouvoirs accrus à la police. Par le travail stylistique sur la langue (sur les accents régionaux et la phraséologie notamment), Tom Paulin fait entendre l'idéologie thatchérienne, nettement bipolaire, selon laquelle les intérêts familiaux, ethniques et religieux doivent s'effacer devant les exigences de l'État, qui serait impartial et au-dessus des particularismes – conception que conteste Tom Paulin, dès lors qu'à ses yeux la tutelle même du Royaume-Uni sur l'Irlande du Nord pose problème.

En dehors de cette exception irlandaise, la disparition (totale ou relative) de Créon s'expliquerait donc (pour aller vite) par la dissolution de l'autorité politique et la fin d'une vision clairement bipolaire. À quoi s'ajoute l'idée que le droit d'ensevelir les morts est absolu, et fonde même l'humanité en tant que telle. Si Antigone a pleinement raison, point n'est besoin dans la pièce d'un débat contradictoire¹⁷. Dans la dernière création d'Anne Théron, *Antigone, hors la loi*, Œdipe reprend l'argument de Tirésias (vers 1030) et objecte à Créon : « On ne tue pas un mort deux fois ». Dès lors, Créon n'est plus qu'un « monarque qui agit en barbare »¹⁸. De même, *Antigone (42)* (2002) de Jean-Marc Lanteri

Commentaire: Remplacer le *op. cit.* dans la note par *Ibid.* si la note 14 se réfère bien à la note 13 ?

Elles sortent du cadre familial et appartiennent essentiellement à un groupe social plus ou moins en rupture (les militants, les délinquants ou les SDF), qui s'organise selon ses propres règles.

¹⁴ *Op. cit.*, p. 73.

¹⁵ Marianne McDonald et J. Michael Walton (dir.), *Amid Our Troubles*, Irish Versions of Greek Tragedy, Londres, Methuen, 2002.

¹⁶ Tom Paulin, *The Riot Act*, Londres, Faber and Faber, 1985.

¹⁷ Dans la réalité historique, les Grecs ne considéraient pas qu'il allait de soi qu'un traître pût être enterré sur le territoire de la cité (voir, par exemple, Xénophon, *Helléniques*, I, 7, 22). La famille de Thémistocle dut ainsi l'ensevelir en cachette, car il était banni pour trahison (Thucydide, I, 138, 6).

¹⁸ La pièce est inédite, mais je me fonde sur mes notes, prises lors de deux représentations (Poitiers, Scène Nationale, 11 janvier 2007 et Aubervilliers, Théâtre de la Commune,

s'achève sur ce discours de valeurs, librement emprunté au Tirésias de Sophocle :

Mais les vivants et les morts doivent être séparés
Et séparés aussi les vivants d'avec les vivants
Et les morts d'avec les morts
Il ne faut pas confondre les vivants entre eux
(Car les vivants sont frères dissemblables)
Ni mélanger les morts avec les morts
Cela est le mal.¹⁹

Les vivants doivent être à distance des morts, Tirésias²⁰ le disait déjà. Les morts ont chacun droit à une sépulture séparée, ajoute Lanteri, dont le texte évoque l'horreur des charniers de la Seconde Guerre mondiale²¹. Et les vivants feraient bien de ne pas se confondre dans une uniformité que les uniformes de l'armée allemande mettent en images, conclut-il.

Cette différence (un devoir plus même qu'un droit) nous amène à un dernier groupe de pièces qui visent à représenter la spécificité d'Antigone, en la définissant moins par son discours que par sa personnalité, façonnée dans une histoire familiale particulière.

Commentaire: Dans la note 20, faire précéder le premier *op. cit.* du titre de l'œuvre, probablement ici *Antigone à New York* ? et remplacer le second *op. cit.* par *ibid.* ?

Commentaire: Dans la note 21, faire précéder le *op. cit.* du titre de l'œuvre, probablement ici *Antigone à New York* ?

De la scène politique à la sphère familiale

Dès lors, le face-à-face avec Créon s'efface au profit des relations avec les autres membres de la famille. Dans *Le Nozze di Antigone* (2003)²², l'héroïne d'Ascanio Celestini retrouve le souvenir de son père

21 janvier 2007), ainsi que sur le texte que m'a communiqué Anne Théron, que je remercie ici.

¹⁹ Jean-Marc Lanteri, *Antigone (42)*, Montpellier, Éditions Espaces 34, 2002, p. 93.

²⁰ Un curieux parallèle s'établit entre le devin sophocléen, qui lit le courroux des dieux dans le comportement des oiseaux, et l'Antigone (Anita) de Janusz Glowacki, qui déduit la volonté divine du nombre (pair ou impair) des pigeons devant l'église (*op. cit.*, p. 36-37). Toutefois, dans *Antigone à New York*, la croyance religieuse ne fait que confirmer un « droit des gens », présenté comme universel et indiscutable : « Quand tu es vivant, tout peut arriver. Mais à ta mort, c'est différent, chacun a le droit à sa propre tombe. » (*op. cit.*, p. 36).

²¹ L'Anita de Janusz Glowacki refuse « une tombe sans nom » (*op. cit.*, p. 22) pour Paulie, tandis que l'Antigone de Richard Demarcy, témoin de la profanation du cimetière juif de Carpentras, convoque la presse pour mieux faire partager son indignation.

²² Créée en 2003 dans le cadre du festival « delle Colline Torinesi », la pièce d'Ascanio Celestini a été reprise de nombreuses fois, et notamment à Rome en mars 2007 au théâtre Ambra Jovinelli (où le texte, encore inédit, m'a été communiqué). Ce monologue d'Antigone devrait être suivi de deux autres, où Étéocle et Polynice donneront leur version de l'histoire commune (toujours dans un dialogue imaginaire avec leur père mort).

mort dans les gestes du quotidien qu'elle accomplit solitairement dans la maison familiale : c'est elle qui l'a protégé aussi bien des atteintes de l'âge et du désordre mental²³ que des accusations. Car, dans la communauté villageoise, l'union du partisan avec la veuve du fasciste a fait scandale, encore que rien ne prouve que Œdipe était le fils de la victime (qu'il a abattue en état de légitime défense), sauf à en croire les propos d'une sorcière, tout droit sortie des contes populaires, qui joue ici le rôle de l'oracle delphique. Antigone est donc la dépositaire de l'histoire familiale, qu'elle raconte pour la justifier, avant d'avouer à son père, pour la première fois, le rêve secret de l'épouser. La pièce de Richard Demarcy, *Les Voyageurs et les ombres* (1994)²⁴, sous-titrée « Œdipe, Antigone, sur le chemin », revient aussi à *Œdipe à Colone* mais en ménageant une transition vers *Antigone*, ce qui est déjà, en soi, une manière de pénétrer dans l'histoire des Labdacides. Par ailleurs, la pièce entrelace des scènes avec les « voyageurs » (des comédiens sur le chemin d'Avignon) et les « ombres » (celles d'Œdipe, d'Antigone, et plus largement des morts). Ces deux plans s'intéressent à la structure familiale des Labdacides. Dans la scène 5, l'acteur 1 laisse aller son imagination à propos d'Antigone : « L'erreur, je crois, c'est qu'on a dans la tête un personnage idéal, trop normal même. [...] Dans cette famille, il y a un roman familial inépuisable. On peut rêver à l'infini. Tu peux tout imaginer en fait, jusqu'à des rapports secrets très intimes même avec son frère. Ce serait alors un acte d'amour absolu qu'elle réalise pour lui, et pas un rite pour les dieux »²⁵. Entre « les ombres », cette pulsion incestueuse s'exprime également dans la proximité physique, quand Antigone déclare à son père : « Tu es mon frère aussi. [...] (*Elle pose sa tête sur son dos*) Tu as un dos de frère aussi pour moi, des bras de frère aussi, des mains... Maintenant, je suis heureuse que tu sois mon frère, le dernier, le seul, et mon père en même temps. »²⁶ Puis le triangle œdipien apparaît clairement : « Et je suis sûre qu'ailleurs Jocaste, notre mère, ta mère et la mienne, est heureuse aussi... »²⁷. C'est cette relation entre la mère et la fille qui retient surtout Anne Théron, dans *Antigone, hors la loi*. Le chœur remarque : « Elle crie le nom de son père mais pense à sa mère. » Anne Théron imagine que c'est Jocaste qui a enseigné

Commentaire: Mettre les trois points entre crochets ?

²³ Ici affleure l'influence de « La soirée à Colone » d'Elsa Morante (*Le Monde sauvé par les enfants*, 1968).

²⁴ Richard Demarcy, *Les Voyageurs et les ombres*, Paris, L'Avant-Scène théâtre, n° 943, 1^{er} février 1994.

²⁵ *Ibid.*, p. 15.

²⁶ *Ibid.*, p. 19.

²⁷ *Ibid.*

l'autonomie à Antigone, qui lui a appris à ne s'autoriser que d'elle-même²⁸.

Une telle exploration des relations familiales engage ces trois pièces dans un mouvement de remémoration. Toute la création d'Anne Théron est conçue comme une sorte de monologue (dialogique) d'Antigone qui revoit sa vie avant de mourir²⁹. Elle s'ouvre sur un dialogue, en voix off, entre Antigone et « l'homme », qui joue le rôle du psychanalyste et écoute Antigone raconter un rêve, où, seule en voiture avec sa mère, elle provoque un accident pour mieux la garder toute à elle. Puis se succèdent les récits, de plus en plus troublants : Antigone (toujours en voix off) se souvient d'avoir assisté au suicide de sa mère ; Œdipe (venu à la rencontre d'Antigone au seuil de la mort) évoque l'émoi qui a été le sien, en découvrant le désir pour sa femme/mère ; Jocaste (en voix off) déclare qu'elle a compris, bien avant le moment décrit dans *Œdipe roi*, que son mari était son fils, et qu'elle a choisi de ne rien lui dire, pour vivre son histoire jusqu'au bout. C'est d'ailleurs cette « radicalité » de Jocaste, cette capacité à transgresser, qui explique, pour Anne Théron, que la fille ne bronche pas devant la menace de mort de Créon et même qu'elle choisisse de se pendre, comme Jocaste. Une demande identique (« raconte-moi », « dis-moi ») parcourt ainsi les œuvres de Théron et de Demarcy : « Antigone hors la loi » veut savoir si son père a désiré sa mère ; celle des *Voyageurs et les ombres* interroge Œdipe sur ce qu'il n'a jamais dit à personne, comment il a vaincu le Sphinx. Par un autre effet d'écho entre les deux œuvres, Anne Théron semble refuser les réticences d'Antigone 2, l'actrice de Demarcy : « Je finis par me dire que c'est un personnage impossible, que c'est juste une voix, une parole, celle de l'auteur, mais pas un personnage en chair, en os, en nerfs. »³⁰ En effet, Anne Théron donne corps à la parole d'Antigone, dans son texte comme dans sa mise en scène (qui recourt à la chorégraphie et rapproche la voix des acteurs, par l'utilisation de micros). Et elle semble répondre aux interrogations de l'actrice – « Je crois que j'aurai avancé quand j'aurai compris ce qui la pousse vraiment à recouvrir le cadavre de son frère, où elle puise son énergie pour le faire... »³¹ –, puisqu'elle dégage les ressorts intimes qui permettent à Antigone d'écouter jusqu'au bout sa « conscience ».

Commentaire: Mettre les trois points entre crochets ?

²⁸ Pour ne pas oublier le vers 821 de l'*Antigone* de Sophocle.

²⁹ Le temps me manque ici pour esquisser un rapprochement avec *Antigone ou le passage de l'Érèbe*, de Monique Castagnède (Toulouse, Éditions n&b, 2005), où Antigone passe en revue les événements marquants de sa vie, dans un dialogue avec Hécate qui traduit aussi sa fascination pour la mort.

³⁰ Richard Demarcy, *Les Voyageurs et les ombres*, op. cit., p. 15.

³¹ *Ibid.*, p. 16.

Si les personnages en quête d'eux-mêmes se cherchent dans leurs mémoires (la leur et celle de leurs proches), le public, au cours de la représentation, explore sa mémoire de spectateur. Le mécanisme est explicite dans *Les Voyageurs et les ombres*, qui, comme *Another Antigone* d'A. R. Gurney, réfléchit, avec les scènes des « Voyageurs », à des superpositions possibles entre différentes Antigones, celles de Sophocle et de Brecht, par exemple. Le public lettré, lui, peut également entendre des échos de Cocteau, Gide ou Anouilh. Et surtout, dans les pièces de Théron et de Demarcy, les arguments de l'Antigone de Sophocle sont portés par d'autres personnages et parviennent donc au spectateur comme par un détour. Chez Anne Théron, c'est Œdipe qui rappelle à Créon le devoir d'ensevelir les morts³². Curieusement, c'est aussi lui qui, chez Demarcy, rêve une première fois le dialogue à venir entre Antigone et Créon, dialogue qui n'est pas représenté en tant que tel dans le présent de l'action. Du reste, on ne peut guère parler encore de présent, chez Demarcy pas plus que chez Théron. Dans *Les Voyageurs et les ombres*, la scène des lois a déjà eu lieu (dans le livre que lisent les acteurs et dans le rêve d'Œdipe) et en même temps elle est à venir (Antigone quitte la scène pour ensevelir son frère). Ce geste est donc présenté tantôt au passé (p. 11, p. 20), tantôt au futur (p. 23). Dans *Antigone, hors la loi*, on suit partiellement la progression dramatique de la tragédie de Sophocle (rencontres avec Ismène, puis Créon et mort de l'héroïne), bien que tout soit déjà accompli puisque nous sommes d'emblée dans la conscience de l'héroïne, qui revoit sa vie en un éclair, au moment de mourir. Les arguments d'Antigone sont ainsi évoqués, mais la scène des lois est contournée, placée dans un hors-temps et distribuée entre de nouveaux personnages.

Commentaire: Mettre ces références paginales dans une note de bas de page peut-être comme suit :
Richard Demarcy, *Les Voyageurs et les ombres*, op. cit., p. 11, 20.

Commentaire: Mettre cette référence paginale en note comme suit :
Ibid., p. 23.

Au terme de ce parcours, on peut mesurer combien nous nous sommes éloignés de la perspective que Raymond Trousson décrivait en ces termes, en 1977 : « Il n'est pas exagéré [...] de soutenir que l'affrontement Antigone-Créon constitue véritablement l'essence du thème. [...] À chaque fois que se développe, dans la réalité historique,

³² Antigone ne se situe pas sur le terrain des principes et se contente de dire : « Je dois enterrer mon frère. »

une situation conflictuelle entre une minorité opprimée et un pouvoir oppresseur, peut surgir une Antigone. »³³

Passé le début des années 80, les réécritures d'Antigone au théâtre ne tournent plus autour de la scène des lois. Ce qui ne signifie pas qu'on l'ait oubliée, bien au contraire. Tout se passe comme si on croyait trop la connaître. Des pièces comme celles d'A. R. Gurney, R. Demarcy et A. Théron sont effectivement bâties sur un jeu d'échos avec ce temps fort de la tragédie sophocléenne. Mais – à l'exception notable de l'Irlande – il ne semble plus possible d'incarner le pouvoir en un homme (Créon). Devenu économique pour Cara, J.-M. Dopagne, et J. Glowacki, à la fois partout et nulle part, le pouvoir est irréprésentable, au sens étroit du terme.

Sur un autre plan, on peut remarquer que la lecture courante de l'*Antigone* de Sophocle, avec sa réduction de la polyphonie tragique et sa préférence exclusive pour les arguments d'Antigone, préparait cette éviction de Créon. Surtout si l'on n'entend, dans les répliques de l'héroïne sophocléenne, qu'une défense du devoir d'ensevelir les morts, évidence première et fondatrice d'humanité de J.-M. Lanteri à A. Théron, en passant par R. Demarcy, et si l'on associe ainsi la voix d'Antigone et celle de Tirésias.

Pour revenir à Sophocle, deux stratégies, *a priori* opposées³⁴, semblent exister : la distance critique, ou la proximité intimiste. A. R. Gurney et R. Demarcy mettent en scène deux lieux essentiels de la transmission du mythe (l'université et le théâtre) et manient ainsi le discours méta-théâtral ou le commentaire surplombant. D'autres auteurs choisissent de nous faire entrer dans le quotidien de nouvelles Antigones (qu'elles soient SDF, villageoise, jeune délinquante ou professeur de lettres en « zone sensible »), parfois en rêvant autour du roman familial des Labdacides (Demarcy, Celestini, Théron).

Il resterait à faire l'histoire de notre imaginaire collectif à travers celle des réécritures du mythe. Car, si les reprises d'Antigone au théâtre de nos jours se laissent analyser selon des lignes de force aussi nettes, ce n'est sans doute pas un hasard : la disparition des figures de pouvoir et corollairement de la révolte héroïque, la proclamation d'un droit absolu à une sépulture décente, l'appropriation subjectiviste de l'histoire des Labdacides ou, à l'inverse, l'interrogation critique sur eux, tout cela renvoie très probablement à un moment historique d'effondrement des discours politiques, au retour en force des interrogations sur la Shoah et

³³ Raymond Trousson, « Le thème et l'histoire : le cas d'Antigone », *Revue des Langues vivantes*, XLIII, 1977, p. 461.

³⁴ À ceci près que Richard Demarcy les associe.

les génocides, et à la perception aiguë que nous avons de nous-mêmes comme héritiers (post-modernes ?) d'une culture que nous envisageons sur un mode tantôt distancé, tantôt intimiste.