

## Les Antigones de Darja Stocker

C'est une commande du Theater Basel qui est à l'origine de l'écriture de la pièce *Nulle part en paix. Antigone.*, créée à Bâle par Felicitas Brucker en décembre 2015 et invitée au Deutsches Theater de Berlin en juin 2016, puis présentée à Vienne dans la mise en scène de Corinne Eckenstein en 2017. Darja Stocker réécrit l'*Antigone* de Sophocle à la lumière des bouleversements politiques des dernières années, inspirée par les nouvelles formes de solidarité et de résistance qui se sont développées dans le monde arabe et en Europe, mais aussi par la fermeture et la militarisation des frontières européennes. Pour ce faire, elle transforme considérablement la trame de la pièce antique en déplaçant le cadre de l'action : la pièce ne débute plus par l'annonce de la mort des deux frères d'Antigone mais par ce qui s'est passé *avant* – entre le départ d'Œdipe et la guerre fratricide de ses fils, Polynice et Étéocle. Ce retour en arrière modifie en profondeur l'arc narratif de la tragédie : la question du deuil et des funérailles de Polynice ne surgit que dans le dernier tiers de la pièce et en devient presque secondaire, l'accent étant davantage mis sur ce que représente le personnage de Polynice et ce qu'il était avant de mourir. D'autre part, la figure d'Antigone devient plurielle. Ce n'est pas uniquement la fille d'Œdipe qui vient s'opposer à son oncle Créon : celle-ci est désormais accompagnée de deux « sœurs », d'autres Antigones, venues d'ailleurs. Antigone<sup>2</sup> défend et protège les personnes réfugiées aux frontières de la forteresse de Thèbes, tandis qu'Antigone<sup>3</sup> s'engage auprès des jeunes de son quartier, dans une zone délaissée de la ville. Ces profondes modifications font de la pièce une réécriture singulière qui interroge tout autant le sens de la figure d'Antigone aujourd'hui que les interactions politiques du monde actuel.

### **La jeune femme qui dit « non »**

Symbole d'opposition au pouvoir, Antigone fascine depuis près de 2 500 ans – depuis la première mention du personnage dans *Les Sept contre Thèbes* d'Eschyle, mais surtout depuis la pièce de Sophocle qui apporte de nombreux détails sur son histoire. Comme le soulignent Irène Bonnaud et Malika Hammou

dans une note précédant leur traduction de l'*Antigone* de Sophocle, il s'agit d'un texte à la postérité vertigineuse : « tant de traductions, de commentaires, voire de commentaires de traductions, de traductions de traductions »<sup>1</sup>. Rarement une pièce de théâtre a suscité des gloses si nombreuses : depuis Aristote, Hegel, Kierkegaard jusqu'à Lacan, Derrida, Butler, en passant par ces multiples traductions, adaptations et réécritures pour le théâtre, notamment d'Hölderlin, Brecht, Anouilh ou Cocteau.

Mais au-delà de l'espace franco-allemand et de l'histoire de la pensée occidentale, le thème d'Antigone se déploie à travers de nombreuses aires culturelles et linguistiques, dépassant en cela largement l'histoire d'Œdipe. C'est le constat que fait George Steiner dans *Les Antigones*<sup>2</sup>, ouvrage fondateur dans lequel il étudie les multiples interprétations de la pièce à travers les époques. Le mythe grec permet, selon Steiner, une infinité de variations sur un thème universel et inépuisable : celui d'une jeune femme qui dit « non » à l'ordre établi. Le destin particulier de la pièce de Sophocle tiendrait au fait que celle-ci regroupe les axes ou archétypes de conflits majeurs de l'humanité : le conflit entre les générations, entre hommes et femmes, entre État et individu, mais également entre la vie et la mort, entre les mortels et les dieux – cinq archétypes qui se cristallisent dans l'opposition entre Antigone et Créon et qui, rassemblés dans une pièce aussi courte que limpide, peuvent servir de modèle à tous les développements et à toutes les variations possibles.

Cela expliquerait cette recrudescence d'Antigones venues du monde entier depuis la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, en particulier dans des contextes postcoloniaux ou de dictature. On peut citer, parmi de nombreux exemples possibles, l'histoire de la fondation du Ghana racontée dans *Odale's Choice* (1967) de Edward Kamau Brathwaite ou encore la pièce de l'auteur nigérian Femi Osofisan *Tegonni. An African Antigone* (1994) qui fait le lien entre dictature et néo-colonialisme. La nécessité d'offrir une sépulture aux personnes disparues ou enlevées par des régimes militaires est souvent le point de départ des versions latino-américaines, ainsi qu'en témoigne la pièce *Antígona furiosa* (1986) de l'autrice argentine Griselda Gambaro ou encore *Antígona* (2000) du péruvien José Watanabe. La figure d'Antigone hante également la littérature de l'exil espagnole pendant la dictature franquiste, notamment dans *La tumba de*

---

<sup>1</sup> Sophocle, *Antigone*, trad. du grec par I. Bonnaud et M. Hammou, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2004, p. 9.

<sup>2</sup> George Steiner, *Les Antigones*, trad. de l'anglais par P. Blanchard, Paris, Gallimard, 1986 (titre original : *Antigones*, Clarandon Press, 1984).

*Antígona* (1967) de María Zambrano ou *La sangre de Antígona* (1983) de José Bergamín<sup>3</sup>.

Au-delà des contextes historiques suscitant des réécritures, il faut également souligner l'importance de la tragédie d'Antigone dans les formes artistiques les plus performatives depuis le début des années 2000. Le théoricien du théâtre Hans-Thies Lehmann insiste d'ailleurs sur la pertinence de la pièce *Antigone* comme « incarnation de la tragédie »<sup>4</sup> dans le théâtre postdramatique – agissant comme une sorte de « pièce modèle » et permettant de faire le lien entre théorie et pratique du théâtre. C'est cette voie qu'emprunte justement l'ouvrage collectif *Occupy Antigone*<sup>5</sup>, publié en 2016, dans lequel sont analysées et discutées des pratiques performatives récentes, et réactualisant de manière plus ou moins référencée l'histoire d'Antigone, à la lumière de productions théoriques, aussi bien philosophiques, anthropologiques que psychanalytiques, engendrées par le texte de Sophocle.

### **Se réappropriier la narration**

Dans *Nulle part en paix. Antigone.*, Darja Stocker replace l'histoire d'Antigone à notre époque, en lui donnant un nouveau point de départ. Antigone1 revient à Thèbes, la forteresse où elle a grandi, après plusieurs mois d'absence durant lesquels elle a assisté aux soulèvements du Printemps arabe. Elle est désormais accompagnée de ces nouvelles sœurs, Antigone2 et Antigone3, et c'est un groupe choral de trois femmes qui arrive aux portes du palais lorsque le gardien leur en bloque l'accès. Durant l'affrontement verbal de la première scène, les femmes viennent témoigner des conditions de vie insupportables à l'extérieur de Thèbes, aux frontières de l'Europe forteresse et à l'intérieur de la cité, tandis que le gardien, animé par un discours populiste, ne cesse de brandir la menace de l'armée rebelle de Polynice prêt à attaquer la forteresse de Thèbes.

---

<sup>3</sup> Voir, à ce sujet, Rose Duroux et Stéphanie Urdician (dir.), *Les Antigones contemporaines : de 1945 à nos jours*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2010. Les actes du colloque tenu à Clermont-Ferrand se concentrent particulièrement sur les littératures de langues ibériques et ibéro-américaines.

<sup>4</sup> Hans-Thies Lehmann, « Tragödie und postdramatisches Theater », in Bettine Menke et Christoph Menke (dir.), *Tragödie – Trauerspiel – Spektakel*, Recherchen, Theater der Zeit, vol. 38, Berlin, 2007, p. 219.

<sup>5</sup> Katharina Pewny, Luk Van den Dries, Charlotte Gruber, Simon Leenknecht (dir.), *Occupy Antigone. Tradition, Transition and Transformation in Performance*, Tübingen, Narr Francke Attempto Verlag, 2016.

Antigone<sup>1</sup> retrouve ensuite sa sœur Ismène, puis son fiancé, Hémon, qui est également le fils de Créon : le décalage est manifeste entre la jeune femme battante et engagée et une Ismène passive et dépressive, puis un Hémon centré sur lui-même, dominé et dévalorisé par son père. Lorsqu'enfin arrive Créon, celui-ci n'est pas encore le tyran que l'on connaît, il apparaît même comme un bienfaiteur, écoutant attentivement ce que les trois jeunes femmes ont à dire et leur proposant son aide : « Je m'engage personnellement à veiller à ce que les sept portes soient ouvertes, afin que ceux qui fuient les fléaux de notre temps puissent entrer. Le temps est venu pour moi de défendre mes convictions. Envers celles et ceux qui ont besoin de la protection du palais » (p. 79).

Mais la générosité affichée du protecteur se révèle rapidement être un moyen d'exploiter la situation à son avantage, une opportunité de renforcer son pouvoir pour mieux dominer. Après l'annonce de la mort de Polynice et Étéocle qui se sont entretués, le discours que prépare Créon avec le gardien prend lui aussi des accents nettement populistes. Il s'agit d'un discours de haine nourri par la peur, dans lequel Polynice qui faisait partie de la famille royale devient peu à peu la figure de l'ennemi : un étranger, un réfugié, un « envahisseur ». C'est également à partir de ce moment (scène 5 : « L'agora du pouvoir ») que l'intertextualité avec la tragédie grecque devient manifeste. Le récit du duel entre les deux frères qui est fait, dans la pièce originale, par le coryphée et par le chœur, est ici repris par le gardien et par Créon. Le discours final de Créon dans cette scène est clairement une adaptation-traduction de la toute première intervention de Créon dans la pièce de Sophocle :

Étéocle, tombé au combat pour Thèbes  
sera enterré avec tous les honneurs  
qui reviennent aux plus grands dans la mort.  
À son frère Polynice, en revanche,  
qui a pris le parti de l'ennemi  
il sera interdit de donner un tombeau  
ou de rendre le moindre hommage.  
Personne ne devra le pleurer.  
Ni lui ni ceux  
qui, à ses côtés, furent ses amis. (p. 105)

Ce passage résonne particulièrement comme un « déjà-lu » dans la pièce de Darja Stocker dont les trois dernières scènes sont écrites avec d'autres fragments de la pièce de Sophocle, adaptés de différentes traductions allemandes. On

retrouve ainsi des morceaux du dialogue sur la violence et le deuil entre Ismène et Antigone (scène 6.1) ou de l'échange entre Hémon et Créon (scène 7).

Ces citations plus ou moins dissimulées rappellent un mode d'écriture cher à Heiner Müller lorsque celui-ci utilise des textes originaux (de Sophocle également, mais aussi de Shakespeare, de Laclos...) comme des « matériaux » qu'il retravaille, tout en conservant plus ou moins la trace de leur origine, si bien qu'un dialogue semble naître entre ces différents écrits. Ce rapport aux textes anciens, envisagé par Müller comme un « dialogue avec les morts »<sup>6</sup>, permet d'instaurer de nouvelles relations entre différentes périodes de l'Histoire, de reconnecter des circuits interrompus entre des textes variés. On retrouve d'ailleurs certains accents du *Hamlet-machine* de Müller dans le texte de Darja Stocker où le fameux « J'étais Hamlet (...) Je ne suis pas Hamlet » devient « Je suis Antigone (...) Je ne suis pas Antigone »<sup>7</sup>.

### **Être ou ne pas être Antigone**

Le slogan ou cri de ralliement « Je suis Antigone »/« Je ne suis pas Antigone » vient régulièrement ponctuer les interventions des trois Antigones, en particulier dans la première scène de la pièce. La phrase agit comme un principe de solidarité, elle met en valeur la dimension collective et chorale de la figure d'Antigone qui a la possibilité de se décupler. Antigone1, Antigone2 et Antigone3 forment entre elles un collectif – prenant d'une certaine façon la place du chœur antique qui n'existe plus en tant que tel, comme « personnage » à la fois collectif et anonyme, exprimant les réactions et les émotions de la communauté civile. Ces trois Antigones se différencient en même temps par leurs privilèges et leurs différences de traitement face au gardien : Antigone1 est fille de roi et a le droit d'entrer dans le palais sans difficulté ; Antigone3 vient, en revanche, de la banlieue pauvre de Thèbes et le gardien n'a pour elle que

---

<sup>6</sup> « Chaque texte nouveau est en relation avec quantité de textes antérieurs d'autres auteurs ; il modifie aussi le regard qu'on pose sur eux. Mon commerce avec des sujets et des textes anciens est aussi un commerce avec un 'après'. C'est, si vous voulez, un dialogue avec les morts. », Heiner Müller, *Erreurs choisies. Textes et entretiens*, textes choisis par J. Jourdeuil, trad. par J.-L. Besson, J. Jourdeuil, J.-P. Morel *et al.* Paris, L'Arche, 1988, p. 113.

<sup>7</sup> On entend même un écho des premières lignes de *Hamlet-machine* (« J'étais Hamlet. Je me tenais sur le rivage (...), dans le dos les ruines de l'Europe. (...) Je ne suis pas Hamlet. » Trad. par J. Jourdeuil et H. Schwarzinger) dans la première scène de *Nulle part en paix. Antigone.* : « Je suis Antigone. Non, je ne suis pas Antigone. Je me tiens au bord de la forteresse (...) : sur le rivage. » (p. 37)