



HAL
open science

La réécriture révisionniste des figures féminines mythiques de Médée, Antigone et Phèdre

Morgane Lebouc

► **To cite this version:**

Morgane Lebouc. La réécriture révisionniste des figures féminines mythiques de Médée, Antigone et Phèdre. Littératures. 2019. dumas-04103717

HAL Id: dumas-04103717

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04103717>

Submitted on 23 May 2023

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.

UNIVERSITÉ CLERMONT-AUVERGNE
UFR Lettres, Culture et Sciences Humaines.

MÉMOIRE PRÉSENTÉ COMME EXIGENCE
DU MASTER LITTÉRATURE, POÉTIQUE ET
CRÉATION

LEBOUC MORGANE

SOUS LA DIRECTION DE GAËLLE LOISEL,
Maître de conférences en littérature comparée

LA RÉÉCRITURE RÉVISIONNISTE
DES FIGURES FÉMININES
MYTHIQUES DE MÉDÉE, ANTIGONE
ET PHÈDRE.

MAI 2019

LA RÉÉCRITURE RÉVISIONNISTE
DES FIGURES FÉMININES
MYTHIQUES DE MÉDÉE,
ANTIGONE ET PHÈDRE.

MÉMOIRE SOUS LA DIRECTION DE GAËLLE LOISEL,
PAR MORGANE LÉBOUC

UNIVERSITÉ CLERMONT-AUVERGNE, MAI 2019

Remerciements

Je tiens à remercier ma directrice de mémoire, Madame Gaëlle Loisel, pour sa disponibilité, ses relectures et ses précieux conseils. Je lui exprime toute ma gratitude pour sa compréhensibilité, son soutien et la liberté qu'elle m'a laissée quant au choix du sujet et du corpus d'étude.

Je remercie Madame Léonard-Roques qui s'est intéressée à mon travail et s'est déplacée par deux fois pour assister à ma soutenance et me faire part de ses remarques.

Je souhaite également remercier mes amis pour leurs encouragements constants et leur soutien. Je remercie particulièrement Florie pour nos échanges, sur le plan intellectuel comme personnel, qui m'ont, à maintes reprises, encouragée et stimulée. De même, je remercie Chloé pour son intérêt, ses lectures et nos échanges.

Enfin, je remercie les chercheurs, cités dans ce mémoire, qui m'ont fait découvrir, par leurs écrits, les différentes œuvres sur lesquelles j'ai travaillé, à qui je dois beaucoup.

Avertissement sur les traductions

Concernant les traductions de ce corpus, nous tenons à préciser que nous nous appuyons toujours sur les traductions françaises de Monsieur Philippe Bouquet concernant *Till Fedra*, et la postface de l'œuvre, d'une part, et de Monsieur André Camp concernant *La Pasión según Antígona Pérez*, d'autre part.

Tous les articles et ouvrages écrits en langue étrangère, en dehors des œuvres citées ci-dessus, ont été traduits par nous-mêmes.

Nous tenons à nous excuser de ne pouvoir fournir à nos lecteurs le texte écrit en langue originale de la postface de Per Olov Enquist. Nous n'avons toujours pas pu, à ce jour, y avoir accès.

Introduction

On prête bien des sens au terme « mythe » de nos jours. Toujours relié au domaine de l'imaginaire, un glissement s'est opéré. À l'origine un récit, une fiction, il peut désormais prendre le sens de fictif, l'imaginaire devenant au sens premier « ce qui est dénué de valeur et de réalité¹ ». Le mythe est devenu un synonyme de mensonge, le glissement venant du fait que le mythe raconte des choses si rarement rencontrées que l'on pourrait croire qu'elles sont fausses. Pourtant, à l'origine, si le mythe est un récit imaginaire, une fiction, il n'est ni vrai ni faux : il utilise un langage et des images symboliques. Son étymologie, *mythos* (μύθος), est synonyme de *logos*. Il s'agit donc d'un « discours », mais le terme *logos* peut également renvoyer à la raison : il y a donc une vérité du mythe, une vérité présente dans le récit. Le mythe *raconte* mais ne raisonne pas, il est en dehors de toute préoccupation rationnelle. C'est pourquoi, comme le remarque Pierre Brunel, il nous est transmis

tout enrobé de littérature [...] il est déjà, qu'on le veuille ou non, littéraire. Toute analyse littéraire rencontre inévitablement à un moment donné ou à un autre le mythe².

Dès lors, on pourrait se risquer, comme Simone Fraisse³ et Pierre Albouy⁴, à définir le mythe en littérature par l'ensemble de ses différentes versions. En effet, le mythe a la particularité de se construire sans cesse, ce qu'il veut dire n'est jamais arrêté définitivement. Par conséquent, la recherche de la première version littéraire d'un mythe semble vaine dans la mesure où

le mythe n'est pas une donnée initiale et primordiale dont seront tributaires toutes les leçons ultérieures ; ce sont ces versions qui constituent le mythe⁵.

Le mythe, donc, est un ensemble d'interprétations différentes, à des époques

¹ C'est la dernière définition donnée par le Larousse au mot mythe.

² Pierre BRUNEL, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Rocher, 1988, p. 10.

³ « Faut-il réserver le nom de mythe aux créations neuves, proprement palyngénésiques, qui, sous la forme de poèmes et de drames, interprètent et élargissent la signification de la fable antique ? [...] Un auteur qui se contenterait d'imiter, d'adapter, voire de modifier l'apport de la légende sans le métamorphoser selon une symbolique propre à son temps, ne participerait pas à l'élaboration d'un mythe. », Simone FRAISSE, *Le mythe d'Antigone*, Paris, Armand Colin, 1974, p. 8.

⁴ « Le mythe littéraire est constitué par ce récit, que l'auteur traite et modifie avec une grande liberté, et par les significations nouvelles qui y sont alors ajoutées. Quand une telle signification ne s'ajoute pas aux données de la tradition, il n'y a pas de mythe littéraire. », Pierre ALBOUY, *Mythes et Mythologies dans la Littérature française*, Paris, Armand Colin, 1969, p. 9.

⁵ Danièle CHAUVIN (dir.), André SIGANOS (dir.), Philippe WALTER (dir.), *Questions de Mythocritique*, Paris, Imago, 2005, p. 176.

différentes, dans des lieux différents ; il se prête bien à une approche comparative. On peut, dès lors, reprendre la définition donnée par Viviane Koua :

Le mythe est le produit de la relation entre l'écrivain, son époque et son public. Un écrivain exprime son expérience ou ses convictions à travers des images symboliques pouvant être autant d'indices de réactualisations d'un mythe ambiant⁶.

Nous arrivons ainsi à une définition littéraire du mythe qui repose sur la réception : finalement le mythe, c'est « ce qu'on lui a fait dire au cours des siècles⁷ ». Mais le mythe n'a pas qu'une dimension littéraire : à l'origine, il est « social et religieux⁸ », comme l'explique Philippe Sellier. C'est un « récit fondateur⁹ » qui permet d'expliquer le sens d'interdits sociaux et, par conséquent, les normes qui régissent un groupe pour son bon fonctionnement. Les mythes proposent donc des normes de vie à partir desquelles les personnages agissent.

C'est pourquoi, lorsqu'un auteur réécrit un mythe, il a l'occasion de réécrire également ces normes ou bien de les critiquer. Il entre alors dans le domaine du « révisionnisme¹⁰ » qui a été théorisé par Alicia Ostriker. Cette théorie et cette critique se sont fait connaître en France grâce à Véronique Gély qui a analysé et repris le « révisionnisme ». Il s'agit de *corriger* les représentations sociales qui ont été véhiculées par les mythes : les auteurs peuvent déconstruire ces représentations fortement ancrées dans l'inconscient collectif pour leur substituer de nouvelles représentations. Rappelons que le mot mythe peut également renvoyer à des représentations collectives liées à un personnage ou à un événement ; des études sur le mythe de George Sand sont ainsi menées, par exemple. Il nous est alors apparu qu'il serait intéressant de prendre pour sujet d'étude des réécritures révisionnistes du XX^e siècle. En effet, dans la seconde moitié de ce siècle, une véritable désillusion se présente, qui entraîne une reconstruction des valeurs sociales : la violence génocidaire de la Seconde Guerre Mondiale, l'émergence du féminisme et l'effondrement du colonialisme ont fortement marqué les esprits, ce qui se ressent dans la littérature. Il semble que les auteurs réécrivent les mythes à cette époque justement avec l'envie de les corriger, de les adapter pour mieux comprendre leur époque et pour avertir

⁶ Viviane KOUA, *Médée, figure contemporaine de l'interculturalité*, Thèse, Université de Limoges, 2006, p. 8.

⁷ L'expression est empruntée à Herman Northrop dans *Questions de Mythocritique*, op. cit., p. 235.

⁸ Philippe SELLIER, « *Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ?* » dans *Littérature*, n° 55, 1984, p. 112-126.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ « Revisionism ». Le terme est pour la première fois employé par Alicia OSTRIKER dans son article « The Thieves of Language : Women Poets and Revisionist Mythmaking », *Signs*, vol. 8, n° 1, Automne 1982, p. 68-90.

leurs lecteurs.

Nous aurions pu, comme Alicia Ostriker, analyser le révisionnisme par le biais du féminisme puisqu'il y a, effectivement, beaucoup de réécritures d'auteurs de sexe féminin qui mettent en avant les personnages féminins oubliés : *l'Odyssee* est réécrite du point de vue de Pénélope par Margaret Atwood, par exemple. Cependant, nous voulons élargir le concept de révisionnisme qu'elle a mis en place, c'est pourquoi nous avons choisi de prendre des auteurs de sexe masculin qui traitent de figures féminines. De plus, nous ne voulions pas limiter notre approche au féminisme, nous préférons prendre l'angle du politique. Le politique pouvant se comprendre comme un hyperonyme du féminisme : il s'agit d'une analyse des représentations collectives et de leurs conséquences qui ne se jouent pas qu'à l'échelle du personnage féminin.

Nous aurions également pu nous limiter à une figure mythique en particulier. Cependant, parce que nous voulons élargir le concept de révisionnisme et montrer qu'il ne se limite pas à une figure mythique, nous avons choisi d'étudier trois figures mythiques différentes pour mieux voir comment cette re-vision, cette re-lecture du mythe touche à des mythes complètement différents. Pour ce faire, nous avons choisi d'étudier les figures d'Antigone, de Médée et de Phèdre dans les œuvres suivantes : *La Pasión según Antígona Pérez*¹¹ de Luis Rafael Sánchez, *Médée*¹² de Jean Anouilh et *Till Fedra*¹³ de Per Olov Enquist.

Le choix d'Antigone nous a semblé une évidence tant elle est réécrite au XX^e siècle : on peut parler d'une véritable obsession pour ce mythe qui a été de plus en plus politisé au fil des siècles, et qui, au XX^e siècle, est relu comme le mythe de la résistance après la Seconde Guerre Mondiale. Nous avons hésité entre la lecture marxiste de Brecht et l'Antigone latino-américaine de Sánchez. Nous avons finalement choisi la pièce de Sánchez pour des raisons pragmatiques de langue, et parce qu'il est lui-même inspiré par Brecht. Les différentes réécritures de la figure de Médée sont politiques et portent souvent sur son statut d'étrangère, c'est pourquoi il nous a semblé intéressant de la comparer à celle d'Antigone. Notre choix s'est d'abord porté sur *Médée. Voix* de Christa Wolf qui est une œuvre révisionniste en ce qu'elle déconstruit le mythe qui nous a été légué par Euripide. Cependant, dans un souci de cohérence générique, et parce que nous voulions

¹¹ Luis Rafael SÁNCHEZ, *La Pasión según Antígona Pérez* [1968], Rio Pedras, Puerto Rico, Editorial Cultural, 1983.

¹² Jean ANOUILH, *Médée* [1946], Paris, La Table Ronde, 1997.

¹³ Per Olov ENQUIST, *Till Fedra* [1980] dans *Dramatik : Tribadernas natt ; Till Fedra ; Från regnormaras liv ; I lodjurets timma*, Stockholm, Bokförlaget Pan Norsteds, 1991.

montrer que le révisionnisme peut être présent même si l'auteur est un homme, nous lui avons préféré la pièce de Jean Anouilh qui vient clore son cycle de pièces noires¹⁴. Cette position de clôture a des incidences sur la pièce puisqu'après *Médée* et après la guerre, Anouilh décidera de passer aux pièces brillantes. Alors que ses pièces noires usent du tragique et mettent en scène des conflits entre deux types de personnages, les héros et les hommes ordinaires, ses pièces brillantes se font interrogation sur le théâtre par des procédés de mise en abyme.

Enfin, nous avons choisi la figure de Phèdre parce que, jusqu'au XX^e siècle, le personnage de Phèdre n'a pas été représenté et réécrit pour lui-même. La pièce de Per Olov Enquist, parce qu'elle est centrée sur ce personnage, et parce qu'elle relit le mythe d'une manière très moderne, met en avant une dimension politique peu étudiée. Nous l'avons donc intégrée au corpus qui se compose de trois pièces.

Au-delà de la cohérence générique et de la dimension révisionniste, ces trois pièces ont beaucoup d'autres éléments en commun. Nous pensons tout d'abord à l'hypersexualisation des personnages de Médée et de Phèdre, qui montre les impacts de la révolution sexuelle et le changement de statut social de la femme. Cette dimension permet aux deux pièces d'amorcer une réflexion féministe, réflexion également présente dans la pièce de Luis Rafael Sánchez. De plus, malgré une ambition révisionniste, les trois héroïnes sont représentées de manière ambiguë, ce qui témoigne du bouleversement du système moral de l'époque. Finalement, le choix des auteurs d'un dénouement mortel pour ces figures mythiques permet une réflexion sur la portée de l'œuvre mais aussi sur les limites de la résistance politique à l'oppression. Si les mutations et les adaptations de ces trois personnages ont été très étudiées séparément, il n'y a en revanche aucune étude qui embrasserait les trois œuvres du corpus. En outre, les pièces de Luis Rafael Sánchez et de Per Olov Enquist ont fait l'objet de peu de travaux en France.

Beaucoup de travaux ont une approche assez large de la réécriture du mythe au XX^e siècle. En 2009 paraît *Lectures politiques des mythes littéraires au XX^e siècle*¹⁵, ouvrage collectif sous la direction de Sylvie Parizet. Cet ouvrage montre comment, au siècle des extrêmes, les grandes figures mythiques ont été relues par les mouvements politiques, ou sont devenues politiques. En 2014, Sylvie Parizet, avec Véronique Gély et Anne Tomiche, dirige l'ouvrage *Modernités Antiques. La littérature occidentale et*

¹⁴ La pièce *Médée* est la dernière pièce des *Nouvelles Pièces Noires*, Paris, La Table Ronde, 1946.

¹⁵ Sylvie PARIZET (dir.), *Lectures politiques des mythes littéraires au XX^e siècle*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2009.

*l'Antiquité gréco-romaine dans la première moitié du XX^e siècle*¹⁶. Cette fois-ci l'analyse du mythe n'est pas centrée sur le politique et les œuvres étudiées appartiennent à la première moitié du siècle. Les différents chercheurs qui ont contribué à l'ouvrage cherchent à comprendre le retour à l'Antiquité classique en début de siècle, et s'attachent à montrer comment ce retour comprend conjointement l'esthétique et l'idéologie. En 2008, paraît à Clermont-Ferrand *Figures Mythiques. Fabrique et métamorphoses*¹⁷ dirigé par Véronique Léonard-Roques. Cette étude porte sur les figures mythiques en général et ne retient pas une période précise : il s'agit, pour les différents chercheurs, de montrer comment évolue une figure mythique, par quels moyens, et pourquoi elle est toujours présente au fil des siècles. On ne saurait oublier ici les deux dictionnaires¹⁸ de Pierre Brunel qui traitent de la plupart des mythes, qu'ils soient gréco-romains, germaniques ou orientaux. L'avantage de ces dictionnaires étant que chaque entrée est rédigée par un spécialiste qui résume l'évolution historique du mythe tout en analysant son fonctionnement et sa signification.

D'autres travaux vont s'attacher à une figure mythique en particulier. On peut ainsi citer l'ouvrage dirigé par Véronique Léonard-Roques et Philippe Mesnard, *Cassandre. Figure du témoignage*¹⁹, qui entendent montrer en quoi le personnage de Cassandre peut être rapproché du témoin historique dans ses différentes représentations. En 2010, paraît un ouvrage²⁰ dédié aux réécritures d'Antigone depuis 1945, dirigé par Rose Duroux et Stéphanie Urdician. Cette étude prolonge l'ouvrage de Simone Fraisse, *Le Mythe d'Antigone*²¹, qui analyse la figure d'un point de vue synchronique et diachronique. On peut également citer la thèse²² de Viviane Koua portant sur la figure de *Médée*, soutenue en 2008, et l'ouvrage de Florence Fix, *Médée, l'altérité consentie*²³. Ces deux études utilisent la notion d'altérité pour étudier les différentes transformations de la figure

¹⁶ Véronique GÉLY (dir.), Sylvie PARIZET (dir.), Anne TOMICHE (dir.), *Modernités Antiques. La Littérature occidentale et l'Antiquité gréco-romaine dans la première moitié du XX^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Ouest, 2014.

¹⁷ Véronique LÉONARD-ROQUES (dir.), *Figures mythiques. Fabrique et métamorphoses*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2008.

¹⁸ Pierre BRUNEL (dir.), *Dictionnaire des mythes féminins*, Paris, Rocher, 2002 et *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Rocher, 1988.

¹⁹ Véronique LÉONARD-ROQUES (dir.), Philippe MESNARD (dir.), *Cassandre. Figure du témoignage*, Paris, Kimé, 2015.

²⁰ Rose DUROUX, Stéphanie URDICIAN (dir.), *Les Antigones Contemporaines (de 1945 à nos jours)*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires de Blaise Pascal, 2010.

²¹ Simone FRAISSE, *op. cit.*

²² Viviane KOUA, *op. cit.*

²³ Florence FIX, *Médée, l'altérité consentie*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires de Blaise Pascal, 2010.

mythique à l'époque contemporaine avec un corpus assez large.

Concernant les trois pièces du corpus, nous constatons un véritable déséquilibre. En effet, les travaux sur la *Médée* d'Anouilh abondent. S'il n'y a, certes, pas encore d'ouvrage dédié uniquement à cette pièce, de nombreux articles traitent de cette pièce que ce soit en France ou à l'étranger. De plus, la pièce est régulièrement citée ou prise dans les corpus d'étude des ouvrages sur Médée. Ainsi Viviane Koua utilise la pièce d'Anouilh dans son corpus principal. Elle montre comment la pièce a été transposée par l'auteur et en quoi celle-ci présente Médée comme une figure de l'altérité, que ce soit parce qu'elle est étrangère ou parce que c'est une femme. En 2010, Jean-François Côté soutient un mémoire²⁴ de littérature comparée sur la figure de Médée, dans lequel il utilise la pièce d'Anouilh avec une approche mythocritique. Il montre ainsi quels mythes ont été sauvegardés, quels mythes ont été modifiés et les nouveaux enjeux que la pièce propose. Dans les différents articles traitant de Médée, elle est souvent analysée avec une approche féministe : Carolyn Durham²⁵ se posant la question de la virilité de l'héroïne et des implications de cette virilité. Elle est également étudiée du point de vue du droit : en atteste l'article de Peggy Larrieu²⁶ qui tente de montrer en quoi le mythe de Médée est un mythe portant sur un droit bafoué, ce qui fait de son affrontement avec Créon un duel judiciaire. Enfin l'approche la plus rencontrée porte sur la violence de cette figure et par extension sur sa barbarie ; Médée est donc beaucoup étudiée comme figure de l'étrangère.

La pièce de Luis Rafael Sánchez a fait l'objet de nombreux travaux en Amérique, apparaissant même dans certains programmes au lycée avec une approche post-colonialiste. Malheureusement, si nous connaissons l'existence de ces travaux, nous n'avons pas réussi à y accéder, d'où leur absence dans notre bibliographie. Parmi les articles qui traitent de cette pièce, celui de Gina Beltrán Valencia²⁷ est à retenir : elle analyse très précisément le sensationnalisme dans la pièce, ce qui lui permet d'étudier le fonctionnement du régime de Créon. Elle montre ainsi comment le fait de détenir l'information va permettre au chef d'État d'asseoir son contrôle sur différentes facettes de

²⁴ Jean-François CÔTÉ, « Lecture comparative du mythe de Médée », Mémoire, Université de Québec, Janvier 2010.

²⁵ Carolyn DURHAM, « Medea : Hero or Heroine ? », *Frontiers: A Journal of Women Studies*, vol. 8, n° 1, 1984, p. 54-59.

²⁶ Peggy LARRIEU, « Le mythe de Médée à la lumière du droit », *Revue interdisciplinaire d'études juridiques*, vol. 69, n° 2, 2012, p. 83-105.

²⁷ Gina BELTRÁN VALENCIA, « Antígona Pérez y el sensacionalismo : la desarticulación de un sistema totalitario », *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada* [en ligne], n° 10, janvier 2014, URL : http://www.452f.com/pdf/numero10/10_452f-mono-gina-beltran-valencia-orgnl.pdf (consulté le 14/02/2018).

la société, dont la religion. L'article de Katherine Ford²⁸ s'attache aux motivations de l'auteur, qui tente de légitimer le théâtre latino-américain. Enfin l'article de Victoria Brunn²⁹ analyse la transposition de l'œuvre de Luis Rafael Sánchez en prenant le contre-pied des anciens travaux portant sur cette pièce ; elle critique, en particulier, le féminisme de la pièce et le rapprochement qui a été fait avec Brecht.

Concernant la pièce de Per Olov Enquist, il nous faut souligner l'absence de véritables travaux sur cette pièce. Véronique Gély, dans deux articles³⁰ portant sur les réécritures contemporaines de Phèdre, la cite parmi d'autres pièces. Seul un article traite uniquement de *Till Fedra*. Cependant, la pièce n'est pas prise pour elle-même : Frédérique Toudoire-Surlapierre³¹ l'utilise pour montrer l'évolution générale de la Suède vis-à-vis des autres pays européens. Elle figure dans la thèse d'Alexandre Planque-Tafteberg³² qui l'a prise pour son corpus principal. Cependant, la thèse étant écrite en suédois, nous n'avons accès qu'au résumé écrit en français par celui-ci. Véronique Gély et Alexandre Planque-Tafteberg ont tous deux voulu montrer comment le mythe de Phèdre a pris une dimension politique, et en partie féministe. Aucune étude, à ce jour, ne propose une comparaison des trois pièces.

Le corpus, donc, répond bien à la fois à la dimension littéraire, sociale et religieuse du mythe. En effet, si nous reprenons la définition de Viviane Koua, les auteurs étudiés semblent avoir réécrit ces figures parce qu'elles ne correspondaient plus à leur « mythe ambiant³³ ». Luis Rafael Sánchez décide de transposer Antigone dans les dictatures d'Amérique latine dont il est témoin à l'époque de l'écriture pour mieux interroger les systèmes politiques autoritaires qui ont émergé au XX^e siècle. Anouilh réécrit la figure de Médée la Colchidienne, figure de l'étrangère par excellence dès l'Antiquité, après avoir été témoin des conséquences de la xénophobie, mais également en France des

²⁸ Katherine FORD, « Archiving Antigone on the Puerto Rican Stage : Luis Rafael Sánchez's *La pasión según Antígona Pérez*. », *Hispanic Issues On Line [En ligne]*, vol. 13, Automne 2013, p. 82-98, URL : <http://hdl.handle.net/11299/184439> (consulté le 14/02/2018)

²⁹ Victoria BRUNN, « Revolutionizing Antigone : A Puerto Rican Adaptation of Sophocle's Tragedy », *Romance Quarterly*, vol. 59, n° 1, 2012, p. 36-47.

³⁰ Véronique GÉLY, « Phèdre à la fin du XX^e siècle : le désordre dans la cité » dans Sylvie PARIZET (dir.) *Lectures politiques des mythes littéraires au XX^e siècle*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2009 et « Phèdre, figure mythique ? » dans Véronique LÉONARD-ROQUES (dir.) *Figures mythiques. Fabrique et métamorphoses*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2008.

³¹ Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE, « Phèdre et la Suède : un « décentrement de modèles » ? », *Revue de littérature comparée*, vol. 2, n° 354, 2015, p. 219-230.

³² Alexandre PLANQUE-TAFTEBERG, « Résumé en français » dans « Réécritures contemporaines du mythe de Phèdre et d'Hyppolite », Thèse, Université d'Aarhus, Danemark, 2012.

³³ Viviane KOUA, *op. cit.*, p. 8.

conséquences de la colonisation. Quant à Per Olov Enquist, il transpose Phèdre dans une société consumériste où elle n'est plus qu'une femme au foyer. De plus, ces trois pièces ont une dimension politique en ce qu'elles mettent en scène des personnages au pouvoir ou qui en ont été privés. C'est au regard de ces thèmes, présents dans les trois œuvres, que nous avons décidé d'axer notre étude comparative autour des rapports entre littérature et politique. Nous nous appuyons en partie sur la mythocritique qui nous permettra de mieux voir ce qui a été modifié dans les mythes selon les étapes définies par Pierre Brunel dans *Mythocritique. Théorie et Parcours*³⁴. La première consiste à repérer le mythe dans une œuvre, la seconde consiste à montrer sa flexibilité en montrant les différentes adaptations et modifications qu'il a subies, et la troisième et dernière étape consiste à dégager la signification du mythe dans le texte. Par ailleurs, parce que la mythocritique est un domaine qui peut utiliser les autres champs critiques, nous utiliserons également l'anthropologie, la psychanalyse, les *gender studies* ou encore le post-colonialisme. Ces différents champs critiques, avec la mythocritique, ont déjà beaucoup été utilisés efficacement par les chercheurs, c'est pourquoi nous avons décidé de suivre leurs pas. Ainsi Véronique Léonard-Roques utilise les *gender studies* et le post-colonialisme pour mieux analyser³⁵ le dénouement de la *Médée* de Jean Anouilh. Véronique Gély écrit un article³⁶ sur les rapports entretenus entre les mythes et les *gender studies*. Christa Wolf est souvent relue à partir des théories de René Girard. Nous utiliserons également la philosophie politique, puisque la figure d'Antigone, par exemple, a été profondément marquée par la lecture qu'Hegel³⁷ en a faite.

L'axe d'étude, littérature et politique, ne nous limite pas en ce qu'il s'est avéré présent dans la plupart de nos interrogations. En effet, en choisissant des réécritures de mythes nous avons touché au problème des motivations des auteurs : le geste de réécrire est un geste conscient, révélateur de la volonté de l'auteur de mettre à distance les versions antérieures du mythe parce qu'il n'est plus en accord avec celles-ci. Il faut donc s'interroger sur ce choix même qui est politique parce qu'il touche à des représentations communes : comment le fait même de réécrire une pièce est déjà un geste politique ? En quoi la réécriture devient-elle l'un des thèmes des pièces ? De plus, la réécriture s'appuie

³⁴ Pierre BRUNEL, *Mythocritique, théorie et parcours*, Paris, PUF, 1992.

³⁵ Véronique LÉONARD-ROQUES, « Sur deux fins malheureuses de Médée dans le théâtre français des années 1930-1940 » dans Albo Ruben PRICCO et Stella Maris MORO (dir.) *Pervivencia del mundo clásico en la literatura : tradición y relecturas*, Coimbra, Coimbra University Press, 2017. p. 171-181.

³⁶ Véronique GÉLY, « Les sexes de la mythologie. Mythes, littérature et *gender*. » dans Anne TOMICHE (éd.) et Pierre ZOBERTMAN (éd.), *Littérature et identité sexuelle*, Lucie éditions, Nîmes, 2007, p. 47-90.

³⁷ G.W.F. HEGEL, *Esthétique*, trad. de Jankélévitch, Paris, Flammarion, 1979.

sur différents ressorts stylistiques pour donner un nouveau sens à la même intrigue et pour changer la tonalité du mythe. Il faut donc se demander quels mécanismes de transpositions sont en jeu, comment ils vont jusqu'à changer profondément le sens d'un mythe, et quels enjeux ils mettront en avant. De même, la modernisation des pièces pose la question de ce qui a été ajouté, plus que de ce qui a été modifié : il faut donc également se demander quels nouveaux enjeux contemporains sont ajoutés aux mythes et comment ils sont intégrés à celui-ci. Sur le plan thématique, il faut aussi analyser quelle représentation du politique proposent les pièces du corpus : au XX^e siècle émergent de nouveaux systèmes politiques et une nouvelle forme de violence, qui poussent Hannah Arendt³⁸ en Allemagne, par exemple, à s'interroger sur la notion de mal ; mais dans les premières versions antiques du mythe, une réflexion est déjà présente sur le politique et sa violence. Finalement, parce que nous avons choisi d'utiliser le concept de révisionnisme il faut se poser la question suivante, qui sera le fil conducteur de notre étude : Comment les auteurs étudiés réussissent-ils à déconstruire les représentations associées aux figures mythiques d'Antigone, de Médée et de Phèdre dans une optique constructiviste ?

Notre étude se fera autour de trois grandes parties qui nous permettront de répondre, tant que faire se peut, à ces questions. Dans une première partie nous étudierons le choix de réécrire qui est en lui-même signifiant parce que politique. Cette partie, axée sur la dimension générique des pièces, nous permettra d'étudier la spécificité de la réécriture et de voir en quoi elle prend une forme révisionniste dans les pièces du corpus. Dans une deuxième partie, nous irons plus près des œuvres en étudiant la représentation du politique dans les pièces du corpus. Cette approche, plus thématique, nous permettra d'analyser l'articulation qui est faite par les auteurs entre la réflexion politique déjà présente dans les premières formes littéraires du mythe et l'ajout de nouveaux systèmes politiques et d'une nouvelle forme de violence. Ce sera également l'occasion de voir les liens entretenus entre le théâtre et le politique. Enfin, dans une troisième et dernière partie nous étudierons la façon dont les auteurs déconstruisent des représentations qui touchent, par exemple, à la femme, à la figure de l'Autre, pour mieux poser les bases de nouvelles représentations, considérées comme plus justes. Cette dernière partie examinera donc le nouveau regard porté sur les mythes, et par conséquent la réception de ceux-ci dans le contexte d'écriture.

³⁸ Dans son célèbre ouvrage *Eichmann à Jérusalem : rapport sur la banalité du mal* publié en 1966.

Première partie

La réécriture : un geste signifiant en soi.

On n'invente peut-être pas, on retrouve. L'inspiration c'est peut-être la mémoire³⁹.

Dans l'une de ses célèbres inscriptions Scutenaire semble soutenir que, paradoxalement, le travail d'invention est un travail de re-trouvaille. Le préfixe « re » est ici essentiel, c'est lui qui porte presque toute l'affirmation : on re-fait on re-trouve, on re-lit. Cette pensée s'inscrit dans le courant littéraire de l'intertextualité qui considère l'œuvre comme un palimpseste : si l'on regarde bien, derrière chaque œuvre se lit en filigrane une autre œuvre. Les œuvres du corpus se déclarent d'emblée comme étant intertextuelles puisqu'elles se signalent comme des réécritures, que Genette appelle « transpositions » dans *Palimpsestes*⁴⁰. Dès leur titre, les œuvres du corpus proclament cette appartenance et concluent ainsi un pacte avec leurs lecteurs : l'intertextualité de l'œuvre est essentielle, c'est même un guide de lecture. Alors même que nous n'avons pas encore lu une ligne de l'œuvre, nous comprenons déjà que si l'auteur réécrit une autre œuvre ce n'est pas pour répéter : il ne s'agit pas de traduction ou de réédition. C'est pourquoi nous pouvons dire que la volonté même, le geste même de réécrire est un geste signifiant. Gérard Genette l'affirme ainsi dans *Palimpsestes* :

Il n'existe pas de transposition *innocente* – je veux dire : qui ne modifie d'une manière ou d'une autre la signification de son hypotexte⁴¹.

Genette choisit de faire apparaître en italique l'adjectif « innocente » mettant ainsi en valeur le fait que toute transposition ne change pas accidentellement le sens mais que son auteur le fait volontairement. On réécrit comme il l'écrit plus loin pour « *corriger*⁴² » l'hypotexte. On touche ici à la notion de « révisionnisme », terme utilisé pour la première fois par Alicia Ostriker⁴³, qui consiste à réécrire un texte pour corriger les représentations qu'il dégage et autour desquelles l'inconscient collectif se cristallise. On analysera le choix des auteurs étudiés qui, au XX^e siècle, alors que l'on invente de nouvelles formes, de nouveaux thèmes, qu'il y a de nouveaux sujets historiques à aborder, ont décidé de reprendre des figures appartenant à la forme la plus ancienne de la littérature. Cela remet en question la notion même de littérature puisque cette forme est à l'origine orale : il s'agit du mythe. Qu'est-ce que les auteurs étudiés réécrivent exactement ? Pourquoi réécrire et non inventer ? Quelle est la part d'invention dans la réécriture ? On a dit que le geste de

³⁹ Louis SCUTENAIRE, *Mes Inscriptions 1943-1944*, Paris, Allia, 1982.

⁴⁰ Gérard GENETTE, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. [1982], Paris, Seuil, 1992.

⁴¹ *Ibid.*, p. 417.

⁴² *Ibid.*, p. 442.

⁴³ Alicia OSTRIKER, « The Thieves of Language : Women Poets and Revisionist Mythmaking », *art. cit.*, p. 68-90.

réécrire était en lui-même signifiant : mais de quoi est-il le signe ? Qu'est-ce qu'il signifie exactement ? Après ces questions plutôt théoriques, nous reviendrons au corpus pour observer les conséquences littéraires de ces choix et donc aux moyens employés par les auteurs étudiés pour changer leurs hypotextes. Nous en déduirons la signification tant sur le plan de la forme que du sens. Nous essayerons donc de montrer dans cette partie, conformément à notre choix d'axer ce travail sur la dimension politique des textes, en quoi les œuvres du corpus sont profondément politiques dans leur genre même, sans considération thématique.

1. Définition et lexique critique à partir de *Palimpsestes*⁴⁴.

Il nous faut tout d'abord effectuer un travail sur le lexique à employer lorsque l'on parle de réécriture ou de transposition, puisque le choix de ce lexique est essentiel pour mieux définir les œuvres du corpus. Nous avons choisi comme ouvrage de référence l'ouvrage de Genette dédié à l'intertextualité mentionné plus avant. Cependant, il ne s'agit pas, ici, de simplement rappeler le lexique que Genette utilise et de le définir, mais bien d'interroger ce lexique pour aller au plus près des œuvres du corpus. Genette utilise des catégories générales qui sont utiles pour situer n'importe quelle œuvre ; nous partons de ces catégories générales pour trouver un lexique critique le plus précis possible. Ce travail sur le lexique est donc une première approche du corpus.

Si l'on suit la terminologie de Genette, le corpus appartient à « l'hypertextualité », terme qui désigne toutes les relations qu'un texte A (appelé hypotexte : ce sont les textes antérieurs au corpus) entretient avec un texte B (appelé hypertexte : il s'agit du corpus). Cette relation est essentielle et nécessaire :

B ne parle nullement de A, mais ne pourrait cependant nullement exister tel quel sans A, dont il résulte une opération [...] de *transformation*⁴⁵.

Les textes du corpus sont donc le résultat d'un processus de « *transformation* » et ne peuvent exister indépendamment. Par cette citation nous pouvons déjà distinguer le corpus d'un autre type d'hypertextualité : les œuvres du corpus n'appartiennent pas à la critique littéraire ou au commentaire puisqu'elles ne parlent pas de A. Toutefois il faut distinguer le corpus des autres types de relations hypertextuelles, c'est-à-dire de

⁴⁴ Gérard GENETTE, *op. cit.*

⁴⁵ *Ibid.*, p. 13.

l'imitation et de la traduction.

L'imitation, qui s'entend également comme le pastiche, se différencie des œuvres du corpus en ce que l'imitation se saisit d'abord d'un style et d'une forme c'est-à-dire du comment, puis du texte et du fond, c'est-à-dire de ce que l'on dit. Les œuvres du corpus, *a contrario*, se saisissent d'abord du texte, de ses thèmes (et myèmes), de l'action et de l'univers diégétique puis de la forme. Dans les textes du corpus la transformation du sens prime sur l'imitation d'un style, c'est également ce qui nous permet de différencier la relation hypertextuelle du corpus de la traduction. En effet, un traducteur travaille principalement sur la forme d'un texte et s'il en change le sens, il le fait accidentellement puisqu'il n'a pas l'intention de changer le sens du texte mais de le transcrire tel quel pour que nous comprenions, dans notre langue, le sens investi par l'auteur. Dans le corpus, les auteurs étudiés ont l'intention de changer le sens que l'auteur précédent a mis dans son texte. Le corpus appartient donc à la « transposition », les œuvres du corpus sont le résultat de processus de transformations d'œuvres antérieures (hypotextes) dont le sens a été modifié par différents moyens, auxquels nous reviendrons plus tard.

Nous ne pouvons nous arrêter à cette définition par différenciation parce qu'un élément essentiel est occulté dans cette analyse : le corpus a pour spécificité et différence le fait que nous connaissions les premières formes écrites, c'est-à-dire les premières « expressions littéraires⁴⁶ », qui nous ont été léguées mais qui ne sont pas les premières versions. Les mythes de Médée, Phèdre et Antigone n'ont pas été inventés par les auteurs grecs et latins, ce sont seulement les premiers textes qui ont été écrits et, par conséquent, dont nous avons une trace. Le mythe provient d'une tradition orale et de nombreuses versions de celui-ci existent. C'est à présent que l'on peut comprendre pourquoi nous n'avons pas choisi d'intégrer d'hypotexte officiel pour chacune des œuvres du corpus : si l'on retrouve des traces des textes d'Euripide, de Sénèque, ou de Sophocle, ce sont des traces d'une lecture. Dès lors, qu'est-ce que les auteurs étudiés réécrivent ? Dans le cas de *Pour Phèdre*, Enquist réécrit une réécriture, ce qui le distingue de Luis Rafael Sánchez et de Jean Anouilh. En effet dans sa postface Per Olov Enquist précise que son œuvre provient directement de sa lecture de Racine :

J'ai écrit *Pour Phèdre* à Paris [...]. J'avais commencé à lire *Phèdre* de Racine et étais étrangement en proie à une agressivité croissante. [...] La première version était proche de Racine. La cinquième n'avait rien à voir. La septième et dernière avait appris quelque chose de lui, mais avec respect. [...] Nous avons tous les deux assisté à un drame policier et étions des témoins qui donnions chacun notre version, avec des gestes d'indignation. Pour ma part je protestais avec une

⁴⁶ Ariane EISSEN, « Médée la magicienne » dans *Les Mythes grecs*, Paris, Belin, 1993, p. 89.

véhémence qui devait presque paraître comique contre sa conception de l'humain, sa conception de la femme et sa façon d'envisager les rapports de cause à effet. [...] De ce dialogue houleux est né [cette pièce] [...] Car [ce dialogue] était la base, le point de départ. Pour comprendre la pièce et ces notes de travail, il faut le savoir⁴⁷.

L'auteur explique ainsi que son œuvre est née de la lecture d'un autre : il réécrit la pièce de Racine parce qu'il est en désaccord avec lui. La réécriture est véritablement un processus actif et critique, en témoigne le vocabulaire employé : il écrit « avec des gestes d'indignation » et proteste avec « véhémence ». La réécriture est présentée comme un « dialogue houleux » entre deux auteurs, ce qui rejoint les analyses de Genette puisque Enquist nous confirme que sa réécriture n'est pas « *innocente* », c'est un dialogue centré sur des éléments précis : la « conception de l'humain », de la « femme », des « rapports de cause à effet ».

L'acte de lecture donc, nous permet de mieux approcher la conception de la réécriture des auteurs étudiés. En effet, avant de devenir auteurs du corpus, ils ont été des lecteurs, et c'est cette première lecture qui a été le lieu de réécriture, puisque :

Lire, c'est bien (ou mal) *choisir*, et choisir, c'est *laisser*. Toute œuvre est plus ou moins amputée dès sa véritable naissance, c'est-à-dire dès sa première lecture⁴⁸.

Nos trois auteurs ont lu des œuvres traitant de Médée, d'Antigone et de Phèdre et ils ont retenus de ces œuvres des éléments qu'ils estimaient devoir changer. À la première lecture, l'œuvre était déjà transposée par le lecteur puisqu'elle a été « amputée » et que les auteurs ont retenu des éléments précis qu'ils ont interprétés au lieu de prendre l'œuvre dans sa totalité. On l'a vu, Enquist a été motivé par un auteur en particulier, Racine. Mais Racine lui-même s'inspirait et transposait Euripide. Par conséquent, Enquist tout en réécrivant un auteur particulier, réécrit en réalité une tradition. On entend par tradition l'héritage pluriel reçu par chaque auteur, héritage qui commence par « la première expression littéraire⁴⁹ » du mythe. On a dit que les auteurs, de leurs lectures, retiennent des éléments précis, or si l'on prend la mythocritique on sait que la plus petite unité d'un mythe est un mythème⁵⁰, sans mythème il n'est pas possible de reconnaître un mythe. Les trois auteurs donc, ne réécrivent pas tant des hypotextes qu'une idée générale du mythe

⁴⁷ Per Olov ENQUIST, postface de *Pour Phèdre* [1980], éd. et trad. de Philippe Bouquet, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1995, p. 119-120.

⁴⁸ Gérard GENETTE, *op. cit.*, p. 324.

⁴⁹ Ariane EISSEN, « Médée la magicienne » dans *Les Mythes grecs*, Paris, Belin, 1993, p. 89.

⁵⁰ Nous nous référons ici à Pierre Brunel qui reprend lui-même Claude Lévi-Strauss dans *Mythocritique, théorie et parcours*, *op. cit.*

qui s'exprime par les mythèmes qui sont les fondamentaux du mythe. Pour nous, les auteurs ont réécrit une « tradition mythologique⁵¹ » parce qu'ils « héritent de scénarios modelés, remodelés par la tradition⁵² ».

De plus, les transpositions que nous étudions sont assez riches pour être étudiées indépendamment de leurs sources respectives : ce qui nous intéresse, ce n'est pas d'étudier précisément la relation de chacun des textes du corpus aux textes antérieurs, mais le choix en lui-même d'avoir réécrit et la façon de le faire. Genette souligne lui-même la richesse et l'indépendance de ces transpositions :

La transposition [...] peut s'investir dans des œuvres de vastes dimensions [...] dont l'amplitude textuelle et l'ambition esthétique et/ou idéologique va jusqu'à masquer ou faire oublier leur caractère hypertextuel, et cette productivité même est liée à la diversité des procédés transformationnels qu'elle met en œuvre⁵³.

Ce qui nous intéressera, donc, lorsque nous étudierons le corpus en prenant en compte son caractère hypertextuel, ce sera son « ambition [...] idéologique » et la « diversité des procédés transformationnels » employés. L'hypertextualité n'empêche pas l'invention, reprendre n'étant pas traduire ou chercher à plagier mais, au contraire, la réécriture est le résultat d'une certaine lecture, de « la mémoire » de cette lecture comme le dit Scutenaire. Toute transposition transforme, grâce à différents procédés, et c'est ici que se situe l'invention puisque l'auteur va réussir à changer le sens même d'un texte.

Cependant, même si l'on a conclu que les auteurs étudiés s'inspirent plus d'une tradition que de textes précis, on ne peut nier le fait qu'il y ait une littérature antérieure qui traite de ces mythes et que les auteurs étudiés en ont pris connaissance. Étant donné que la réécriture provient d'une réaction, à la lecture, active et critique, il semble que les termes utilisés par Alexandre Planque-Tafteberg soient plus pertinents vis à vis des œuvres du corpus. Les termes « hypotextes » et « hypertextes » utilisés par Genette sont plutôt neutres et ne montrent pas en eux-mêmes la vivacité de ce processus critique, on leur préfère alors les notions de « textes mobilisés » et de « textes mobilisateurs⁵⁴ ». Alexandre Planque-Tafteberg utilise ces termes dans un contexte particulier puis les élargit :

⁵¹ Gérard GENETTE, *op. cit.*, p. 73.

⁵² Claude de GRÈVE, *Éléments de littérature comparée tome II. Thèmes et Mythes*, Hachette, Paris, 1995, p. 123.

⁵³ Gérard GENETTE, *op. cit.*, p. 292.

⁵⁴ Alexandre PLANQUE-TAFTEBERG, *op. cit.*, p. 3.

À mon sens, il y a une tendance, chez les auteurs contemporains, à mobiliser de façon grotesque les versions antérieures d'un mythe. Leurs réécritures sont donc à envisager comme des textes mobilisateurs, qui utilisent des éléments de certaines versions précédentes afin d'en tirer un effet déterminé. Les versions antérieures sont à considérer du point de vue de la réception. Elles ne sont pas modèles, ou hypotextes, mais textes mobilisés, c'est-à-dire appréhendés, interprétés et convoqués d'une façon bien précise par un auteur postérieur⁵⁵.

Nous les prenons dans le sens plus général qu'il leur donne : si le recours à ces termes est d'abord motivé par le registre grotesque, ils s'appliquent finalement dès qu'un auteur a l'intention de transformer les versions précédentes « afin d'en tirer un effet déterminé ». Ces termes sont plus riches en ce qu'ils mettent en valeur l'aspect véritablement dynamique de la réécriture : les auteurs « mobilisent », ils mettent en action les idées des textes. Mobiliser peut aussi avoir un sens militaire, celui de mobiliser une armée c'est-à-dire d'affecter des citoyens à des postes militaires : le terme met bien en valeur le fait que la réécriture est un processus actif, critique, voire véhément ce qui concorde avec ce qu'en a dit Enquist. De plus, leurs œuvres sont mobilisatrices en ce qu'elles mobilisent la tradition littéraire, idéologique et mythologique, mais aussi en ce qu'elles vont mobiliser les lecteurs/spectateurs. C'est bien le point de vue de la réception qu'Alexandre Planque Tafteberg avait en tête lorsqu'il utilisa ces notions. On étudiera plus en détail la spécificité de la réception qui est liée à l'époque d'écriture et de représentation, mais il nous faut rappeler ici que les spectateurs/lecteurs ont une certaine connaissance de ces mythes qui est liée à l'inconscient collectif ou à une lecture personnelle. Dès lors, le public va réagir et réfléchir à cette réécriture grâce à la dissonance : instantanément le public ne reçoit plus un texte et ne l'accepte plus comme tel mais se demande *pourquoi* l'auteur a choisi de changer tel ou tel élément précis. La réécriture encourage donc à une réception critique et active. Ainsi, la réécriture est un processus dynamique qui est lié à la réception à deux échelles : la propre réception de l'auteur qui permet la réécriture, et la réception du lecteur/spectateur qui est véritablement mobilisé à cause de la représentation qu'il a du mythe.

Au terme de cette analyse, on en conclut que réécrire un mythe c'est ajouter une expression littéraire à la tradition mythologique qui l'accompagne. Le processus de réécriture est un processus dynamique et critique : il s'agit de reprendre la parole de l'autre, non pour la copier ou l'intégrer, mais pour bien la dépasser (comme le dit Enquist, pour apprendre de celle-ci). C'est ainsi que les auteurs étudiés créent un texte nouveau. Ce processus mobilise à la fois les textes antérieurs et leurs lecteurs : ce terme qui a une

⁵⁵ *Ibid.*

connotation politique voire militaire est pertinent en ce qu'il montre la volonté des auteurs de changer le sens du mythe, sens hérité et intégré par l'inconscient collectif. Par conséquent, ils veulent changer les représentations véhiculées par ces mythes. Le geste de réécrire est donc un geste signifiant en lui-même qui a une portée politique. C'est pourquoi il nous est apparu que la notion de « révisionnisme⁵⁶ » (*revisionism*) inventée par Alicia Ostriker et redécouverte par Véronique Gély était un prolongement logique et nécessaire de cette analyse.

2. Définition, présentation et manifestations du concept de « révisionnisme ».

Le terme de « révisionnisme » est emprunté à Alicia Ostriker qui, d'emblée, rapproche cette notion du mythe : « C'est à cause des mythes que nous croyons que la femme doit être soit un 'ange' soit un 'démon'⁵⁷ ». Alicia Ostriker parle d'un « *mythmaking* », elle entend par là que les mythes créent des images, en particulier de la femme, qui seront légués à la postérité qui les intériorisera comme des faits. Dès lors les auteurs, pour contrer ce processus, peuvent utiliser le « revisionist mythmaking » qu'elle définit ainsi :

Le révisionnisme consiste, dans sa forme la plus simple, à attaquer de manière foudroyante les images familières et les conventions littéraires et sociales qui les portent et les supportent⁵⁸.

Le révisionnisme s'applique aux événements, c'est-à-dire dans notre cas aux mythèmes, mais aussi aux personnages pour mieux

réévaluer les valeurs sociales, politiques et philosophiques, en particulier les plus ancrées dans la littérature occidentale, comme la glorification de la conquête⁵⁹.

La notion de révisionnisme touche aux valeurs, les auteurs étudiés en effectuant une réécriture révisionniste font ce que Genette appelle une « transvalorisation⁶⁰ ». En désaccord avec les valeurs corroborées par les pièces originales, ils décident de les

⁵⁶ Alicia OSTRIKER, « The Thieves of Language : Women Poets and Revisionist Mythmaking », *art. cit.*, p. 68-90.

⁵⁷ « It's thanks to myths we believe that woman must be either 'angel' or 'demon' », *ibid.*, p. 71.

⁵⁸ « revisionism consists in its simplest form of hit-and-run attacks on familiar images and the social and literary conventions supporting them », *ibid.*, p. 73.

⁵⁹ « reevaluation of social, political and philosophical values, particularly those most enshrined in occidental literature, such as the glorification of conquest », *ibid.*, p. 87.

⁶⁰ Gérard GENETTE, *op. cit.*, p. 468.

corriger. Ainsi Anouilh corrige-t-il « la glorification de la conquête » qui est liée au colonialisme. Cette correction permet de substituer de nouvelles valeurs ou bien de déconstruire ce que nous avons intériorisé comme des faits. Si Alicia Ostriker utilise ce terme pour parler du changement de point de vue en poésie, lorsque des femmes réécrivent l’Odyssée du point de vue de Pénélope, par exemple, Véronique Gély élargit le sens de ce mot et le définit comme le fait de « corriger les mensonges établis par la culture dominante⁶¹ ». Le révisionnisme est une notion par essence politique : les changements dans le monde réel appellent la réécriture, mais en même temps la réécriture changera le monde en touchant aux valeurs et aux images intériorisées comme des faits. La littérature fonde notre imaginaire culturel, nos modèles et nos représentations. Or nos représentations conditionnent nos actions : réécrire est par conséquent un geste politique. Pour Véronique Gély, la réécriture déplace le sujet de l’œuvre : le geste même de réécrire indique que l’œuvre s’interroge tout en interrogeant son lecteur sur la notion de mémoire, sur les rapports entre l’Histoire et la fiction et sur les fonctions du mythe. C’est donc « notre rapport au passé et plus le passé lui-même qui constitue la matière⁶² » des œuvres. Il s’agit de rappeler le passé en lui donnant un sens qu’il n’avait peut-être pas et de le commenter en même temps. Sylvie Parizet parle de « mythopoïesis⁶³ », terme qui désigne un processus double : une œuvre écrit un mythe et est modelée par lui simultanément.

On comprend mieux le choix du terme « révisionnisme » puisque les auteurs étudiés offrent une re-vision, c’est-à-dire un nouveau point de vue sur le même mythe, que ce soit à l’échelle de l’auteur, du personnage ou du lecteur/spectateur. On peut donc reprendre l’interprétation de Per Olov Enquist dans sa postface :

Nous [Racine et lui-même] avons tous deux assisté à un drame policier [*Phèdre*] et étions des témoins qui donnions chacun notre version, avec des gestes d’indignation. Pour ma part je protestais avec une véhémence qui devait paraître presque comique contre sa conception de l’être humain, sa conception de la femme, et sa façon d’envisager les rapports de cause à effet. [...] j’ai vraiment pris Racine au sérieux⁶⁴.

Enquist souligne le fait que réécrire devient donner une nouvelle version d’une même histoire, acte rendu nécessaire par un désaccord. Si, pour Enquist, cette réécriture est

⁶¹ Véronique GÉLY, « Les Anciens et nous : la littérature contemporaine et la matière antique », *Bulletin de l’Association Guillaume Budé*, n° 2, 2009, p. 19-40.

⁶² Didier PLASSARD, « De l’effondrement des récits à l’explosion des figures : les présences paradoxales du mythe dans l’écriture théâtrale contemporaine », *La Licorne*, n° 55, 2000, p. 10.

⁶³ Sylvie PARIZET, « Avant-Propos » dans *Lectures politiques des mythes littéraires au XXème siècle*, *op. cit.*, p. 20.

⁶⁴ Per Olov ENQUIST, postface de *Pour Phèdre* [1980], *op. cit.*, p. 119.

primordiale, c'est parce qu'il a pris Racine « au sérieux » et donc a pris en compte toutes les conséquences que ses conceptions avaient sur les représentations. C'est un geste d'indignation qui a une portée politique.

Le révisionnisme est poussé encore plus loin par Sánchez et Enquist, l'un portoricain et l'autre suédois, puisqu'en réécrivant des mythes qui appartiennent à une culture différente, leur geste a plus de portée. Sánchez choisit une pièce gréco-latine alors qu'il parle de l'Amérique Latine. C'est une manière pour lui de s'approprier la culture du colonisateur, et en même temps de s'en servir pour parler de sa propre lutte contre cette oppression culturelle et politique. Pour Katherine Ford⁶⁵, c'est aussi un moyen de légitimer son théâtre auprès d'une communauté plus large, tout en faisant de sa pièce une œuvre très originale par l'emprunt à des traditions occidentales qui seront mélangées à des traditions latino-américaines. Enquist, lui, choisit de réécrire la *Phèdre* de Racine : cette première subversion va permettre une surenchère puisque la pièce sera de plus en plus choquante. La subversion réelle se superpose à la subversion fictionnelle : en plus du récit de la transgression de Phèdre, la nationalité de l'écrivain est une transgression, qui s'ajoute à la destruction des unités et de la bienséance présentes dans le texte de Racine.

Mais comment, concrètement, se manifestent ces prises de position des auteurs étudiés ? On peut étudier les manifestations de ce révisionnisme dans les passages métalittéraires du corpus, puisque, comme nous l'avons dit, les textes s'interrogent sur eux-mêmes faisant de la réécriture l'un des sujets de la pièce. Ainsi, la tirade initiale d'Antigone entre en écho avec ce qu'Enquist dit :

Les journaux ont inventé une histoire [...] sans scrupules, méchante, inventée dans le désir de détruire mon nom et ma réputation. Du coup, il y aura deux versions d'une même vérité. La mienne. La leur⁶⁶.

On retrouve la notion de « version » (*versiones*) et par conséquent de témoignage. Ainsi, cette citation d'Antigone peut être interprétée à l'échelle métalittéraire : tout comme son auteur donne une deuxième version du mythe, considéré comme erroné, Antigone nous donne une deuxième version de la diégèse. Le personnage d'Antigone devient alors narratrice et commentatrice de la pièce, se situant à la frontière des niveaux d'énonciation.

⁶⁵ Katherine FORD, « Archiving Antigone on the Puerto Rican Stage : Luis Rafael Sánchez's *La pasión según Antígona Pérez*. », *art. cit.*

⁶⁶ « Los periódicos han inventado una historia [...] sin escrúpulos, maligna, improvisada con el afán de destruir mi nombre y mi reputación. Habrá, pues, dos versiones de una misma verdad. La mía. La de los ellos », Luis Rafael SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 449.

On peut également la considérer comme un avatar de l'auteur. Un des thèmes et mythes fondamentaux du mythe d'Antigone est le devoir de sépulture. Autour de ce devoir se fonde toute l'intrigue. Or, dans la pièce de Sánchez, il prend une autre dimension : le devoir de sépulture n'est plus un devoir religieux ou familial puisque les frères Tavarez ne sont pas ses frères biologiques. Le devoir de sépulture d'Antigone est autre : elle veut certes, enterrer les corps, mais surtout elle veut que leurs actions soient gardées en mémoire. La notion de mémoire permet ici de rapprocher la figure d'Antigone de celle du témoin historique, notion qui a été utilisée pour analyser le personnage de Cassandre. Véronique Léonard-Roques et Philippe Mesnard, dans la présentation initiale de l'ouvrage qu'ils ont dirigé, *Cassandre. Figure du témoignage*, définissent ainsi la figure du témoin :

Cette voix se rapproche de celle des *témoins*, non pas ceux qui ont seulement vu [...] 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 [...] ceux qui ont été écrasés sans qu'à armes égales ils aient eu de chance de vaincre leur adversaire⁶⁷.

Avant le début de la pièce, Antigone a effectivement été emportée par les événements, elle n'a pas participé directement à l'attentat. Finalement, ce que Créon lui demande lorsqu'il l'interroge, c'est de témoigner, de dire ce qu'elle sait. Or de la figure de témoin, de la victime, elle devient un personnage qui agit et qui essaie justement de rétablir un équilibre dans le rapport de force qui l'oppose à Créon. Elle va refuser qu'on enterre les actes des frères Tavarez, qu'on dissimule leur tentative de rébellion qui pourrait inciter le peuple à les suivre. À l'instar de son personnage, Sánchez déterre une tragédie et un mythe parce qu'il veut qu'on se souvienne de cette figure, qu'on réfléchisse à ses actes, voire que l'on continue son action, c'est-à-dire que le public portoricain réfléchisse au régime qui le gouverne. À la fin de la pièce, elle rappelle qu'elle n'est qu'une idée, celle de la Liberté absolue, et qu'on ne peut la tuer. Or, c'est ce qu'il s'est passé avant la pièce puisque la figure issue du texte de Sophocle nous est parvenue telle quelle.

On retrouve les mêmes procédés méta-textuels dans les autres œuvres du corpus qui confirment l'intention révisionniste des auteurs. Ainsi, à la page 11, Médée pose la question suivante à la nourrice :

⁶⁷ Véronique LÉONARD-ROQUES (dir.), Philippe MESNARD (dir.), *Cassandre. Figure du témoignage*, *op. cit.*, p. 12.

Tais-toi, bonne femme, tais-toi. Crois-tu qu'il soit toujours bon de répéter les choses⁶⁸ ?

Si cette citation a du sens dans la diégèse, puisque la nourrice se répète, elle peut être interprétée à l'échelle métalittéraire : nous sommes au seuil de la pièce, le titre nous indique clairement qu'Anouilh effectue une réécriture, parler donc de répétition fait référence à l'acte d'écriture. La question devient alors : crois-tu qu'il soit bon de répéter ce que d'autres pièces disent déjà ? Mais c'est une fausse question puisque la pièce a déjà commencé, la question ne porte pas sur ce qu'il y a de bien ou de mal à réécrire puisqu'il est nécessaire de le faire, la répétition n'étant pas gratuite. Cependant, le personnage de Médée souligne un point essentiel : si l'on peut considérer la réécriture comme une « bonne » chose parce qu'elle provoque une réflexion et un changement des représentations, elle est également une expérience douloureuse parce qu'elle montre au spectateur qu'il avait mal compris les pièces antérieures et le sens de ce mythe. On peut également formuler l'hypothèse qu'Anouilh fait référence à l'actualité : au sortir de la Seconde Guerre Mondiale la société française occulte la collaboration et la Shoah. Plus loin dans la pièce, Créon, lors de sa confrontation avec Médée, déclare :

Ton histoire est venue jusqu'à moi. Tes crimes sont connus ici. Le soir, comme dans toutes les îles de cette côte, les femmes les racontent aux enfants pour leur faire peur⁶⁹.

L'utilisation même du mot « histoire » permet une interprétation métalittéraire de cette réplique. En effet, le propos de Créon donne à penser que l'action de la pièce a subi un processus de transformation au sein même de la pièce et que l'histoire de Médée a pris la forme d'un conte. On remarque qu'il y a un processus de dépersonnalisation du discours, ce qui a pour effet de faire de l'action concrète à laquelle le spectateur assiste une légende. Cette dépersonnalisation s'exprime par l'utilisation du passif (« sont connus ») et par l'utilisation de sujets inanimés (« ton histoire », « tes crimes »). Cette légendarisation de l'action s'appuie sur la littérature : l'action devient un conte que l'on raconte aux veillées pour « faire peur » aux enfants. Rappelons que la figure de Médée a été transmise à la postérité comme une figure noire et inquiétante, qui dérange et effraie. Dès lors, on remarque que les faits ont été transformés et deviennent un conte transmis oralement sans véritable auteur. Anouilh montre donc au spectateur, directement sur scène, comment se crée un mythe. Le sujet de la pièce est alors déplacé puisqu'il s'agit de montrer au

⁶⁸ Jean ANOUILH, *op. cit.*, p. 11.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 32.

spectateur comment un mythe se construit (par le biais de la rumeur et de la déformation) et comment il se transmet sous cette forme (il est ici transmis par un groupe hégémonique, celui des Corinthiennes, avec l'aide de la littérature). Anouilh permet au spectateur d'aiguiser son esprit critique et il déconstruit avec le spectateur le mythe, ou du moins l'une de ses « expressions littéraires⁷⁰ ».

Les commentaires de Per Olov Enquist dans sa postface vont dans ce sens, ce que nous appelons révisionnisme, il l'appelle « infection⁷¹ » (*infektera*) :

Approcher l'histoire et le mythe comme si c'était une planète étrangère, l'observer et, soudain, voir que nous lui prêtons les couleurs de nos vies, de l'époque où nous vivons. Comme si nous infections notre expérience⁷².

Enquist nous livre ici à la fois une méthode d'approche du mythe et en même temps une affirmation quant à celui-ci qui touche à l'une des spécificités du mythe : le mythe est à la frontière entre l'époque qui l'a produit (l'Antiquité) et l'époque qui le reçoit puisqu'en le lisant nous l'infectons de « notre expérience ». L'utilisation du terme « infecter » nous permet de rapprocher cette citation du personnage du « Nettoyeur » (*Renhållningsmannen*) dans la pièce puisqu'il effectue un lessivage. Ce lessivage peut prendre une forme rhétorique, comme lorsque Œnone dit :

Fedra
Fedra
Det är morran⁷³

Le vers racinien a été véritablement nettoyé, lessivé c'est-à-dire épuré jusqu'à sa forme la plus simple. Mais au-delà du vers, il s'agit de nettoyer le mythe. Si l'on considère le Nettoyeur comme l'un des avatars de l'auteur, la réplique suivante prend un sens métalittéraire :

Faut empêcher la saleté
de se déposer
autrement on en a par-dessus la tête
sans espoir⁷⁴

⁷⁰ Ariane EISSEN, *op. cit.*, p. 89.

⁷¹ Per Olov ENQUIST, postface de *Pour Phèdre* [1980], *op. cit.*, p. 127.

⁷² *Ibid.*

⁷³ « Phèdre, /Phèdre / Il fait jour ». Per Olov ENQUIST, *op. cit.*, p. 31.

⁷⁴ « Måste hålla undan / smutsen / annars växer det upp / över öronen / Hopplöst », *ibid.*, p. 22.

Cette réplique nous signale qu'Enquist nettoie le mythe, il en enlève la « saleté » (*smutsen*) c'est-à-dire les éléments avec lesquels il est en désaccord. S'il ne fait pas ce travail, nous en aurons « par-dessus la tête », donc nos représentations en seront affectées et dès lors ce sera « sans espoir ».

Le travail de réécriture, donc, est un travail de nettoyage, c'est-à-dire de suppression et d'allégement. La dimension métalittéraire du texte se retrouve à d'autres moments de l'action. Ainsi, lorsque Théràmène rappelle que les héros violent les jeunes filles qu'ils sauvent, Hippolyte « *se retourne furieux et lui siffle à la face* » en lui répondant « Tu mens ⁷⁵ ». La réaction d'Hippolyte est en miroir de celle du lecteur/spectateur, comme nous l'avons dit en analysant la réplique de *Médée*. Le travail de réécriture est rendu difficile parce qu'il touche aux représentations, par conséquent le lecteur/spectateur refuse d'entendre cette version des faits dans laquelle le personnage glorieux de Thésée est dévalorisé. Le travail sur les mémoires est donc un processus actif et douloureux de prise de conscience, ou du moins de formation d'un esprit critique. Le personnage de Théràmène est un personnage extrêmement intéressant et il deviendra même le personnage principal au dénouement. Mais, pour le moment, ce qui nous intéresse c'est le fait qu'il soit écrivain, et qu'il est donc permis à Enquist par son biais de réfléchir à l'écriture. Si Enquist réécrit la pièce pour changer la version officielle du mythe, Théràmène lui est un écrivain au service de l'État qui participe à la création du mensonge officiel de Thésée. C'est Hippolyte qui nous l'apprend au début de la pièce dans une accusation cinglante :

N'es-tu pas chargé d'écrire
l'histoire des hauts faits de Thésée
A l'intention de la postérité
Témoin de la vérité
Bien rémunéré [...]
ce que tu créés⁷⁶

On retrouve le terme d'« histoire » (*historien*) qui entre en confrontation directe avec l'Histoire, puisqu'il s'agit d'opposer les faits réels à la forme qu'ils prennent sous la plume de Théràmène, c'est-à-dire à des « hauts faits » (*hjältedåd*) ce qui renvoie au genre de l'épique. La littérature peut donc transformer la vérité en un mensonge qui sera légué tel quel à la postérité, d'où la rime du traducteur de « vérité » (*sanningsvittne*) avec

⁷⁵ « Hyppolytos (*snor ursinnigt runt och väser upp i hans ansikte*) Du ljuger », *ibid.*, p. 26.

⁷⁶ « Du är ju anställd för att skriva ner / historien om Theseus hjältedåd / För eftervärlden / Ett sanningsvittne [...] du skapar », *ibid.*

« rémunéré » (*betald*) qui ironise sur la corruption du talent d'écrivain de Théràmène. C'est là le problème traditionnel de la distinction entre le fictif et la fiction que Théràmène ne distingue plus en écrivant. Plutôt que de témoigner, Théràmène crée. La vérité sera transformée dans le registre hyperbolique de l'épique : le terme de « hauts faits » est réutilisé plus loin⁷⁷ et associé à Thésée ; son emploi est ironique puisqu'il désigne la violence employée envers les villages et les jeunes filles. Cette relecture des actes de Thésée est à « à l'intention de la postérité » (*För eftervärlden*) : Enquist montre habilement, comme Anouilh et Sánchez, comment se construit et se perpétue le mensonge de la culture dominante en l'exposant à l'intérieur de l'intrigue. On remarque que Racine a été historiographe, tout comme l'est Théràmène dans la pièce. Finalement, Enquist accuse Racine d'avoir également mis sa plume au service du pouvoir. À la fin de la pièce, Théràmène constate que :

L'être humain est semblable à une bibliothèque
intelligence savoir érudition et sentiments
et puis en une seconde tout a disparu⁷⁸

Par cette réplique Enquist soulève deux questions. Il interroge d'abord la notion de transmission puisque, malgré toutes nos expériences personnelles et ce que nous avons appris des expériences des autres par le biais de la littérature, nous continuons à faire les mêmes erreurs. Par conséquent, le lecteur/spectateur se demande ce qu'il a appris des Anciens, lui et les hommes en général. En ce sens, la reprise d'un mythe gréco-latin permet de souligner une continuité à déplorer. Mais le propos de Théràmène, situé à la fin de la pièce soulève une autre question : jusqu'à cette page, qu'avons-nous appris de cette pièce ? Enquist nous invite à un recul critique sur sa propre pièce, qu'il ne s'agit pas de recevoir passivement. Cette invitation explique l'utilisation de la violence et de la vulgarité qui choque et éveille. Le but de l'auteur est bien didactique, comme pour Anouilh et Sánchez. Pour nous, cette visée didactique et révisionniste est étroitement liée à la période de composition qui voit foisonner nombre de réécritures de mythes alors que de nouveaux thèmes et de nouvelles formes sont développés. C'est pourquoi il nous semble essentiel de réfléchir au contexte historique de composition et à ce qu'il implique pour les pièces du corpus.

⁷⁷ À la page 28.

⁷⁸ « En människa är som ett bibliotek / med kunskap insikt vetande och känslor / och så på en sekund är allting borta », Per Olov ENQUIST, *op. cit.*, p. 99.

3. Pourquoi la réécriture au XX^e siècle ?

Avec le XIX^e siècle, le XX^e siècle est considéré comme une période profondément marquée par la réécriture des mythes, sous l'influence d'auteurs comme Giraudoux en France ou de Müller en Allemagne. On observe dans ces réécritures un changement de point de vue sur le mythe : pour les mythes de Phèdre et de Médée, par exemple, un renversement s'opère par rapport aux prédécesseurs puisque ces figures sont réhabilitées. Quant à Antigone, son combat à l'origine religieux prend une connotation morale et politique : elle devient le porte-parole de toutes les causes, voire de n'importe quelle cause comme le souligne la pièce *Another Antigone*⁷⁹. Ces héroïnes sont désormais des victimes, et la violence même de Médée prend la forme d'une révolte légitime. Le choix de ces mythes en particulier est révélateur des préoccupations de l'époque : nos trois mythes traitent de la légitimité de la révolte et du pouvoir en place, du sens de la vie ou de son absurdité. Ces thèmes répondent aux événements qui se sont déroulés au XX^e siècle : au début du siècle Nietzsche constate que « Dieu est mort » ; deux guerres mondiales font suite, une crise planétaire économique, politique et morale, un affrontement entre les États-Unis et l'Union Soviétique, l'installation de dictatures en Amérique Latine et la question du colonialisme pour tous les pays européens, entre autres. Dès lors nos dramaturges empruntent aux Grecs leurs mythes pour exposer et interroger le politique et la société. La transposition donc

est une satire symbolique des attermoissements, des soubresauts de la période contemporaine, lesquels s'expriment dans les guerres, les discriminations de toutes sortes, le fascisme, le rejet et le refus de l'Autre, la violence génocidaire⁸⁰.

Pour Ariane Eissen et Jean-Paul Engélibert⁸¹ ce retour au mythe est la conséquence d'un désenchantement⁸² du monde après la Seconde Guerre Mondiale. Dès lors, ce n'est pas tant un retour au mythe que la fin d'un rapport aux mythes et aux Anciens : la littérature combat le mythe en montrant qu'il en est justement un. Viviane Koua⁸³

⁷⁹ Le titre parodique de cette pièce que l'on pourrait traduire par « encore une Antigone » souligne la pluralité presque agaçante des réécritures d'Antigone. A.R. GURNEY, *Another Antigone* [1985], New York, Dramatists play service, 1987.

⁸⁰ Viviane KOUA, *op. cit.*, p. 13.

⁸¹ Ariane EISSEN et Jean-Paul ENGÉLIBERT, « Avant-Propos », *La Licorne*, n° 55, 2000, p. 3-9.

⁸² Le terme est emprunté à M. GAUCHET, *Le Désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*. Paris, Gallimard, 1985.

⁸³ Cette ambition est déclarée à la page 27.

démontre ainsi dans la première partie de sa thèse que la réactualisation d'un mythe est une déconstruction de celui-ci. Ce rejet du mythe et de l'autorité des Anciens va « paradoxalement motiver le recours aux mythes et aux modèles qu'ils ont laissés⁸⁴ ». Rappelons également que ce « désenchantement » s'accompagne d'une crise identitaire. Le recours au mythe est également une manière pour les auteurs étudiés de se définir « *per differentiam*⁸⁵ » :

se pencher sur les deux grandes civilisations [La Grèce et Rome] qui ont précédé l'Europe contemporaine est un moyen de nous définir nous-mêmes⁸⁶.

François Jouan⁸⁷ souligne que ce retour est une spécificité théâtrale : le théâtre néglige le drame factice et mondain au profit d'insolubles questions devant les grands événements du siècle : Que faut-il choisir ? La raison, ou bien la folie ? La révolte ou la résignation ? Peut-on agir ou même choisir ? Nous retrouverons ces questions dans les œuvres du corpus. Pour Pierre Judet de La Combe ce retour est même une spécificité du tragique ; il parle d'une « tragédie de la culture⁸⁸ » :

les sujets, fondamentalement désorientés, ne peuvent se reconnaître dans les mondes scientifiques, économiques et sociaux qu'ils ont créés [...] l'activité historique des sujets devient hostile aux sujets⁸⁹.

Or, pour le critique, c'est là l'une des définitions du tragique. Le retour à la tragédie devient alors emblématique de cet état de fait :

L'idée de destin, de nécessité extérieure quasi naturelle se retournant contre un sujet cherchant d'abord à s'émanciper, reprend alors de l'actualité. Le drame tragique ancien [...] peut devenir symbole de l'existence⁹⁰.

Cependant, si les mythes sont repris, ils font l'objet d'une actualisation qui est nécessaire : le public est déchiré entre un besoin d'évasion et le besoin qu'on lui parle de lui-même. Les auteurs dès lors « imposent aux héros leur propre style et la déformation

⁸⁴ Véronique GÉLY, « Les Anciens et nous : la littérature contemporaine et la matière antique », *art. cit.*, p. 33.

⁸⁵ Véronique GÉLY emprunte l'expression à Canfora.

⁸⁶ Pierre GRIMAL, préface de *L'héritage de la Grèce et de Rome*, Paris, Robert Laffont, 1992.

⁸⁷ François JOUAN, « Le retour au mythe grec dans le théâtre français contemporain », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n° 2, juin 1952, p. 62-79.

⁸⁸ Pierre JUDET DE LA COMBE, *Les tragédies grecques sont-elles tragiques ? Théâtre et théorie.*, Paris, Bayard, 2010, p. 61.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ *Ibid.*

de leur propre système d'idées⁹¹ », ils actualisent les pièces par le biais d'anachronismes (sur le plan du langage, du décor, des noms etc.) et changent leur sens en corrigeant les valeurs véhiculées par le mythe. Le mythe répond à ce déchirement du public : les vérités les plus intolérables sont données grâce au langage symbolique du mythe, ce qui permet de les accepter. Pour Alexandre Planque Tafteberg⁹² cela engage à un pacte de lecture particulier, qu'il appelle « pacte mythologique ». Antigone, Médée et Phèdre deviennent des figures contemporaines : même si ce sont des mythes antiques, les auteurs, en les transposant dans leurs époques, les transforment. Pour Alexandre Farnoux, Philippe Hoffmann et Paul Ruiny, l'Antiquité se prête bien à ce jeu temporel parce qu'elle nous apparaît sous la forme d'une représentation :

Toujours recomposée, l'Antiquité est en ce sens autant imaginaire que réelle, sans que ces deux adjectifs s'opposent comme l'Illusion à la Vérité [...] l'Antiquité ne cesse d'être une figure du contemporain⁹³.

Mais, prendre un mythe gréco-latin qui appartient à l'inconscient collectif permet de donner une dimension universelle à la pièce, et donc à renforcer son message, tout en pointant du doigt des phénomènes très précis à réformer. Un double mouvement s'opère, entre « particularisation et universalisation » c'est-à-dire entre « (ré)-historisation et déshistorisation⁹⁴ » qui est inhérent à cette réception particulière. Nous pouvons ainsi voir en quoi les œuvres du corpus témoignent d'un nouveau rapport aux Anciens et comment les auteurs concluent un pacte mythologique avec leurs lecteurs/spectateurs.

4. Une ambition révisionniste au seuil de l'œuvre.

Alors que la pièce n'a pas encore commencé, Luis Rafael Sánchez et Per Olov Enquist affichent d'emblée leur ambition dans leurs titres. Le titre fonctionne alors aussi bien comme un « contrat » que comme « un mode d'emploi et un guide de lecture⁹⁵ ».

Enquist le précise dans sa postface : le titre d'origine devait être « l'Éclipse » (*Förmörkelse*). Pourtant il lui a préféré *Till Fedra* que Philippe Bouquet a traduit *Pour*

⁹¹ François JOUAN, « Le retour au mythe grec dans le théâtre français contemporain », *art. cit.*, p. 64.

⁹² Alexandre PLANQUE-TAFTEBERG, *op. cit.*, p. 3.

⁹³ Alexandre FARNOUX, Philippe HOFFMAN, Paul RUINY (dir.), *Antiquités imaginaires*, Paris, Rue d'Ulm, 1996, p. 10.

⁹⁴ Véronique LÉONARD-ROQUES (dir.), « Avant-propos », *Figures mythiques. Fabrique et métamorphoses*, *op. cit.*, p. 16.

⁹⁵ Gérard GÉNETTE, *op.cit.*, p. 432.

Phèdre. Il est intéressant de noter qu'Enquist, réécrivant le mythe de Phèdre, n'a pas décidé de seulement garder le nom de Phèdre comme l'a fait Racine, ce qu'Anouilh a fait pour sa *Médée*. Rappelons que le fait que Racine ait appelé sa pièce *Phèdre* était déjà intéressant puisque ses prédécesseurs choisissaient plutôt d'axer ce mythe sur Hippolyte ou Thésée et que le titre des pièces faisait rarement référence au seul personnage féminin. Enquist ajoute seulement un morphème, *Till* (Pour). Ce morphème nous signale au seuil de l'œuvre qu'il s'agira d'un plaidoyer en faveur de Phèdre et donc d'une réhabilitation d'un personnage qui a été jusqu'alors, soit occulté par les héros masculins du mythe, soit considéré en lui-même comme l'exemple de la faute, du personnage à ne pas imiter. Enquist nous signale que sa pièce est finalement un procès contre la tradition mythologique en faveur du personnage de Phèdre. Cependant, *Till* peut également être traduit en français comme « à » : dans ce cas Enquist écrirait un hommage à Phèdre, trop longtemps effacée ou dénigrée.

La Pasión según Antígona Pérez : crónica americana en dos actos traduit par *La Passion selon Antigone Pérez : chronique américaine en deux actes* est composé d'un titre et d'un sous-titre qui nous donnent des informations sur le plan du genre et de la portée didactique. Ainsi, la majuscule de « Passion » (*Pasión*) ne fait pas référence à la passion tragique mais à la Passion du Christ ; on comprend donc qu'il y aura une seconde réécriture dans la pièce. Le titre annonce également le dénouement de la pièce, même si ce dénouement est annoncé par le mythe lui-même puisqu'Antigone doit mourir. Pour Gina Beltrán Valencia la Passion structure toute l'œuvre :

Le refus d'une vision tragique du monde dans *La Passion* est relatif à la dimension chrétienne qui structure l'œuvre. Des éléments variés suggèrent qu'Antigone est une figure christique de rédemption qui lutte pour le salut d'un peuple. Dès le début de l'œuvre, le titre de la pièce nous encourage à établir un parallèle entre la protagoniste et le Christ en nommant l'histoire d'Antigone « Passion ». Cette notion est mise en valeur dans les deux actes qui composent le drame, qui font référence aux deux actes de la Passion du Christ⁹⁶.

La critique souligne ainsi que le parallèle est suggéré dès le titre de l'œuvre. Cette interprétation sera appuyée tout au long de la pièce par des comparaisons, mais aussi par

⁹⁶ (Nous traduisons) « El rechazo de la visión trágica del mundo en *La pasión* está relacionado con la dimensión cristiana que estructuralmente informa la obra. Varios elementos sugieren a Antígona Pérez como una figura cristiana de redención que lucha por la salvación de un pueblo. Desde el principio, el título de la obra se encarga de establecer un paralelismo entre la protagonista y Cristo al denominar la historia de Antígona Pérez como una « pasión ». Tal noción se enfatiza en las doce escenas en que se divide el drama, las cuales aluden a las doce estaciones de la pasión de Cristo. », Gina BELTRÁN VALENCIA, « Antígona Pérez y el sensacionalismo: la desarticulación de un sistema totalitario », *art. cit.* p. 7.

la représentation d'Antigone en martyre. De même, par opposition à l'Église incarnée par Monseigneur, elle donnera sa propre définition de la religion chrétienne, en reprenant ses dogmes mêmes. Le sous-titre de « chronique » (*crónica*) fait, par ailleurs, référence aux chroniques des colons qui ont occupé l'Amérique Latine dès sa découverte ; ce sera aussi le premier mot de la pièce (dans la didascalie initiale). En plus de conférer une dimension historique à la pièce, ce genre rappelle surtout la longue occupation de cette partie du continent, qui se poursuit avec les dictatures soutenues par les États-Unis. Cette interprétation est appuyée par la première tirade d'Antigone, qui se présente avec ironie. Cette présentation rappelle le genre du journal de bord, ou encore la présentation d'un passeport à la douane.

En plus de se signaler comme une réécriture appartenant au genre de la chronique et réécrivant *La Passion du Christ*, le titre signale la position de l'auteur vis-à-vis de la tradition mythologique. En effet, dès le titre, Antigone est présentée comme narratrice dépositaire de l'histoire puisque cette Passion sera « selon » (*según*) celle-ci. On comprend donc que Sánchez a décidé de réhabiliter le personnage d'Antigone en plaçant la pièce sous sa subjectivité. Dès lors, il semble ne pas suivre la définition de la tragédie selon Hegel, qui définit ce genre comme l'affrontement de deux droits moralement égaux, et ce parce qu'Antigone est mise en valeur par rapport à Créon. Cependant, la pièce de Sánchez n'est pas caricaturale, il ne s'agit pas non plus de théâtre à thèse avec un système moral manichéen. Nous y reviendrons. Le dernier élément important de ce titre est le nom de famille donné à Antigone : Pérez. Ce nom de famille change la nationalité de la figure mythique, ce qui pour Genette est le signe des transpositions diégétiques les plus massives. Ce changement de nationalité aura un effet « proximisant » puisqu'il permet à l'auteur de « rapprocher et actualiser⁹⁷ » la pièce. Le choix de ce nom de famille, en particulier, est important et sera discuté entre les personnages dans la pièce, puisque c'est un nom de famille très commun ce qui la rapproche du peuple alors que c'est un personnage de naissance noble. Rappelons qu'Antigone insiste à plusieurs reprises sur ce nom : c'est son choix d'oublier la particule. Or, Sánchez, en oubliant également la particule dans son titre, soit manifeste sa sympathie pour son personnage, soit montre que le caractère intrusif d'Antigone a des incidences jusqu'au titre même de la pièce.

La pièce de Sánchez se distingue également des autres œuvres du corpus par la liste des personnages. Si les autres auteurs ont gardé les mêmes personnages avec les

⁹⁷ Gérard GENETTE, *op. cit.*, p. 431.

mêmes noms (avec l'ajout d'un personnage, comme le garçon d'Anouilh qui a le rôle traditionnel du page, et le Nettoyeur d'Enquist dont nous avons analysé la fonction), Sánchez a modifié la plupart des noms en leur donnant une consonance hispanique. Il a ajouté le personnage de la mère d'Antigone. Dans le mythe gréco-latin, la mère d'Antigone est Jocaste qui s'est suicidée avant la pièce. Dans la pièce de Sánchez, le personnage de Jocaste devient « Aurora Marsan », nom symbolique puisqu'elle est l'un des premiers personnages à intervenir dans la pièce ce qui peut être une référence à l'unité de temps. Ismène, sœur d'Antigone, devient « Irena Domingo y Zugina », nom à particule qui signale son ascendance noble et la distingue d'Antigone qui a fait le choix d'oublier cette particule. De plus elle s'appelle « Domingo » (dimanche), ce qui correspond au dernier jour d'une semaine et elle est l'un des derniers personnages à intervenir ce qui peut être une référence, comme pour Aurora, à l'unité de temps ; mais cela fait surtout référence à son inaction puisque le dimanche est, dans la tradition chrétienne, le jour du repos. Le personnage de « Pilar Varga » est ajouté, il s'agit de la femme de Créon. Le prénom « Pilar » est assez commun cependant soulignons que « varga » signifie en espagnol « montagne escarpée » ce qui peut d'emblée signaler ce personnage comme un opposant à Antigone. Des personnages sans noms, mais définis par leurs métiers, sont également présents, ce sont les cinq journalistes et le soldat. Les journalistes sont présentés comme un groupe homogène ce qui peut faire déjà référence à un chœur. Enfin, le personnage de Créon se nomme « Créon Molina », en référence au dictateur Rafael Leónidas Trujillo Molina encore au pouvoir en République Dominicaine au moment de la composition et de la publication de la pièce. On constate donc que les noms donnés aux personnages, en plus de les ancrer dans une nationalité précise, sont signifiants par rapport à la pièce et annoncent, dans une certaine mesure, l'action à venir.

Cependant cette ambition didactique portée par les pièces dès leur seuil soulève une question importante, celle du théâtre à thèse qui est la frontière à ne pas dépasser lorsque l'on écrit une pièce à portée didactique. Cette question a d'ailleurs suscité de nombreux débats au sujet de la pièce de Luis Rafael Sánchez. Pour nous aucune de ces trois pièces, malgré leurs ambitions didactiques, n'appartient au théâtre à thèse, et ce grâce à leur théâtralité exacerbée et par l'ambiguïté du système moral exposé. Luis Rafael Sánchez est très sensible à la notion de dramatisation, il refuse catégoriquement le théâtre à thèse : dès la didascalie initiale il affirme que « l'atmosphère de théâtralité absolue doit

prévaloir dans cette chronique⁹⁸ ». Cette théâtralité est appuyée par les nombreuses didascalies et par les jeux de lumières et de déplacement. De plus, il refuse tout meuble dans le décor : ce sont les corps des acteurs qui créeront un décor dynamique. Cette immersion totale du spectateur dans l'illusion théâtrale est régulièrement brisée par les interventions d'Antigone qui commente à un niveau méta-théâtral la pièce. Cette théâtralité peut s'expliquer par l'influence brechtienne sur le dramaturge : la pièce serait un exemple de « théâtre épique » où la forte théâtralisation se mêle aux « panneaux » (ici, les interventions d'Antigone et du chœur). De plus, Gina Beltrán Valencia souligne que son théâtre ne doit pas être réduit au théâtre à thèse ou au théâtre engagé :

Le caractère portoricain et latino-américain qui a été attribué à *La Pasión* fait sans doute référence à la portée politique et sociale de l'œuvre dans son contexte historique, on interprète alors Antigone Pérez comme un symbole de la liberté latino-américaine dans un contexte d'oppression dictatorial. Néanmoins, en aucun cas, la critique ne doit tomber dans une lecture réductrice qui percevrait l'œuvre comme un appel direct à une action révolutionnaire⁹⁹.

Il serait réducteur de considérer *La Pasión* comme un simple appel à la révolution, puisque, comme dans l'hypotexte, Sánchez oppose deux prises de positions qui sont trop absolues. Ce conflit idéologique vient nuancer un parti-pris trop évident pour Antigone et un objectif présupposé d'appel à la révolution. Pour la critique, c'est ce qui fait que l'œuvre est moderne :

Le génie de la pièce réside dans l'utilisation, qui lui est propre, de deux modèles traditionnels incorporés à la structure. Cette utilisation permet de mieux rejeter les représentations véhiculées par l'un et l'autre. Pour se situer en dehors de ces deux modèles structurants, *La Pasión* se situe alors dans un monde relatif qui reconfigure le conflit fondamental entre Antigone et Créon, lequel prend alors place dans un monde moderne et séculaire, problématisant ainsi le concept de pouvoir. On ne peut plus parler de deux conceptions universelles qui s'opposent radicalement mais de deux individus très politisés qui manipulent la situation pour légitimer leur propre conception du politique en lui donnant une dimension collective¹⁰⁰.

⁹⁸ « absoluta teatralidad que debe pervalecer en la crónica », Luis Rafael SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 447.

⁹⁹ (Nous traduisons) « El carácter puertorriqueño y latinoamericano que se le ha atribuido a *La pasión* sin duda habla de la vigencia política y social de la obra dentro de su contexto histórico, lo cual destaca la interpretación de *Antígona Pérez* como símbolo de la libertad latinoamericana en contra de la opresión dictatorial. No obstante, en algunos casos, la crítica ha caído en una lectura reduccionista que percibe la obra como un llamado directo a la acción revolucionaria » Gina BELTRÁN VALENCIA, « *Antígona Pérez* y el sensacionalismo: la desarticulación de un sistema totalitario », *art. cit.*, p. 12-13.

¹⁰⁰ (Nous traduisons) « La genialidad de la obra reside específicamente en utilizar estructuralmente ambas tradiciones para rechazar las visiones del mundo que proveen. Por fuera de ambos modelos estructurales, *La pasión* se sitúa en un mundo relativo que reconfigura el conflicto fundamental entre *Antígona* y *Creón* Molina dentro de un mundo moderno y secular, problematizando así el concepto del poder. No se puede hablar de dos fuerzas universales que se oponen radicalmente, sino de dos individuos altamente politizados que manipulan la situación para legitimar su postura en términos colectivos. », *ibid.*, p. 9.

Elle souligne que le duo Antigone/ Créon et leur conflit idéologique n'est plus un débat abstrait sur des notions absolues, mais un débat déplacé dans le monde moderne : ce sont deux politiciens qui parlent de valeurs relatives, chacun soutenant que son idéologie profitera au plus grand nombre. Nous ne sommes donc plus dans la lecture hegelienne de la pièce qui avait profondément marqué le mythe en affirmant que chaque personnage défendait un droit moral aussi juste que l'autre.

Dans les autres pièces on ne peut pas non plus parler de théâtre à thèse. En effet, les pièces du corpus ne sont pas au service d'une idéologie en particulier. Par l'utilisation de la « polyphonie », pour reprendre le concept de Bakhtine, plusieurs idéologies sont énoncées sur le même plan : la pièce donc devient caisse de résonance dans laquelle l'on a du mal à situer l'auteur. De plus, le dialogue et l'action sont favorisés par rapport aux débats d'ordre idéologique, encore plus que dans *La Passion* : les auteurs n'énoncent pas la supériorité supposée d'une idéologie mais mettent en scène des personnages tragiques dans un décor moderne, et observent les conséquences de cette intrusion. Le dénouement des pièces n'appelle pas à un soulèvement ou à une action en particulier. La notion de théâtralité, de plus, infecte la pièce par la représentation théâtrale du politique et par les interventions méta-théâtrales. Enfin, cette théâtralisation passe par la suppression des restes de narrativisation présents au théâtre, c'est-à-dire le chœur.

5. Structures des œuvres : la reprise du chœur, de la tragédie et leur modernisation.

Propre au théâtre, et même premier, le chœur a une place spécifique dans la tragédie antique. Placé entre les acteurs et le public, personnage unique et pourtant collectif, il a été peu à peu supprimé du théâtre ; dès l'époque latine il commence à disparaître. Pour mieux l'appréhender, nous reprenons la définition d'Élisabeth Le Corre :

Dans la tragédie grecque, le chœur est ce personnage collectif qui assiste aux souffrances des personnages frappés par le destin et commente leurs actions. Évoluant sur l'*orkhêstra* devant la scène, il prend la parole à plusieurs reprises sous forme de chants et dialogue parfois, en la personne du coryphée, avec les héros. Représentant de la cité et du commun des mortels par opposition aux héros et aux dieux qui s'affrontent sur scène, le chœur joue un rôle essentiel dans le fonctionnement démocratique du théâtre et occupe une place de choix dans le déroulement de la pièce¹⁰¹.

Malgré sa singularité et les différentes fonctions qu'il endosse, le chœur a été ce

¹⁰¹ Élisabeth LE CORRE, « 'Et nous voilà comme le chœur antique' : les avatars du chœur dans le théâtre de Jean Anouilh », *Études Littéraires*, vol. 41, n° 1, printemps 2010, p. 115.

qui a été plus supprimé par la postérité, comme le souligne Gérard Genette :

Étant donné la relative pauvreté du mode dramatique, les occasions de transmodalisation ne seront pas ici très nombreuses, faute de paramètres à modifier. La plus massive, et historiquement la plus caractéristique, touche en fait – pour la supprimer – à ce que l'on peut considérer comme un reste de narrativité [...] : c'est la disparition de ce rôle de récitant et de commentateur qui était, dans le théâtre grec, celui du chœur¹⁰².

Dès lors, intégrer ou disséminer le chœur dans une pièce moderne prend une nouvelle dimension :

L'élément sans doute relativement nouveau, propre à l'usage du chœur dans le théâtre contemporain, tient à l'immense sédimentation historique que porte cette forme : désormais, recourir au chœur est déjà en soi un discours, un geste de citation¹⁰³.

Le geste même de reprendre le chœur est donc signifiant :

De la sorte, le chœur peut signaler et garantir une sorte d'élévation formelle, inscrire la pièce dans une tradition des plus respectables du théâtre occidental. Des pièces avec chœur se rencontrent dans des œuvres extrêmement variées, mais principalement dans le contexte d'une création théâtrale traduisant une préoccupation socio-politique forte¹⁰⁴.

Or il semble que les pièces du corpus aient cette préoccupation : la dissémination, ou la reprise du chœur pour Sánchez, a une visée politique. Nous analyserons la portée politique du chœur plus tardivement ; cependant, nous allons maintenant voir en quoi il a un rôle structurant pour les pièces étudiées. En effet, comme le souligne Alain Couprie, le chœur n'a parfois que ce rôle :

il ne sert qu'à séparer les épisodes, non à nouer des échanges entre la cité et les personnages¹⁰⁵.

Par conséquent,

il aurait [...] à voir avec la voix auctoriale, et participerait de l'architecture dramatique¹⁰⁶.

Le chœur peut donc être également analysé, sans y être réduit, comme un outil formel que l'on pourrait rapprocher de la didascalie.

Dans le chapitre XII de sa *Poétique*¹⁰⁷ Aristote définit la structure de la tragédie à partir des interventions du chœur. Il distingue ainsi quatre invariants :

¹⁰² Gérard GENETTE, *op. cit.*, p. 404.

¹⁰³ Martin MÉGEVAND, « L'éternel retour du chœur », *Littérature*, n°131, 2003, p. 120.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 120.

¹⁰⁵ Alain, COUPRIE, *Lire la tragédie* [1998], Paris, Armand Colin, 2005, p. 40.

¹⁰⁶ Florence FIX (dir.) et Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE (dir.), *Le chœur dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, Dijon, Editions Universitaires de Dijon, 2009, p. 16.

¹⁰⁷ ARISTOTE, *Poétique*, trad. de H. Laize, Paris, PUF, 2015.

le prologue, l'épisode, le dénouement, la partie chorique et, dans cette partie, l'entrée (πάροδος) et la station¹⁰⁸.

Chaque section est ensuite définie en lien avec le chœur. Ainsi, le prologue est la section avant l'entrée du chœur, l'épisode est la section entre « les chants complets » du chœur, le dénouement est la section après laquelle il n'y a plus de chant du chœur. Le chœur intervient le plus dans la « partie chorique », qu'il divise en deux sections. Le chœur est donc l'élément structurant voire définitoire de la tragédie antique.

Pourtant, il est absent de la liste de personnages au seuil des œuvres. À la lecture des pièces, le chœur semble en réalité avoir été disséminé par les auteurs dans la structure de leur pièce. En effet, nous le constatons au regard de certains personnages qui se font choreutes, ou encore dans l'agencement même du texte : les auteurs ont décidé d'« en moderniser le rôle et le discours¹⁰⁹ ». C'est donc un retour partiel à la tragédie antique, un clin d'œil, ce que souligne Gérard Genette encore une fois :

Ce retour partiel à la convention antique est l'un des signes, ou l'une des formes de la contestation moderne de l'illusion dramatique [...]. L'abandon de cette norme [...] passe inévitablement par une certaine renarrativisation du mode dramatique, regain de *diegesis* sur *mimesis*. C'est évidemment ce retour partiel aux sources narratives que Brecht appelait, très pertinemment, « théâtre épique »¹¹⁰.

La dissémination du chœur est ainsi une caractéristique moderne liée à la volonté de ne plus tromper le spectateur en utilisant l'illusion dramatique, ce que l'on peut voir par exemple dans les interventions d'Antigone qui brisent régulièrement le quatrième mur, ou par les répliques métalittéraires. Par ailleurs, Antigone occupe certainement l'*orkhêstra* dans la pièce de Luis Rafael Sánchez et certaines fonctions du chœur lui sont attribuées. Elle se situe à la limite entre les acteurs-personnages sur scène, et le public. Elle commente la pièce et s'adresse régulièrement au spectateur. Or, comme le souligne Martin Mégevand¹¹¹, le chœur permet de briser l'illusion théâtrale et d'opérer une distanciation, ce qui va permettre au spectateur une réflexion critique.

Cependant, l'auteur réinvestit le rôle du chœur plus directement en le faisant apparaître sur scène, avec les journalistes et le chœur des hommes et des femmes. Les journalistes interviennent dans la deuxième partie de la scène d'exposition ; ce sont eux

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 26-27.

¹⁰⁹ Gérard GENETTE, *op. cit.*, p. 405.

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ Martin MÉGEVAND, « L'éternel retour du chœur », *art. cit.*

qui donnent les informations au spectateur sur le contexte de l'intrigue. Ils ne sont pas individualisés, ni dans leurs noms de personnages, puisqu'ils sont nommés d'après leurs métiers (« periodista 1, periodista 2...¹¹² »), ni par leur présentation puisque les noms des journaux sont très communs, tout comme les noms de famille utilisés. Ils forment un groupe homogène, où finalement il importe peu de savoir lequel d'entre eux parle. C'est ainsi qu'ils forment un chœur concret, leurs interventions étant rythmées par cette présentation récurrente. Il s'agit d'une réécriture parodique du chœur antique puisque, tout comme le chœur, ils apportent des informations et commentent l'action en train de se dérouler, cependant ces informations sont transmises d'une manière hyperbolique et sont très ouvertement présentées comme de la propagande : la fonction informative du chœur est détournée et parodiée. Cette manière de prendre la parole, cérémoniale et redondante, est très mécanique ce qui rend les interventions des journalistes comiques voire caricaturales. La deuxième forme de réécriture du chœur se trouve dans le chœur des hommes et des femmes, qui est beaucoup plus proche du chœur antique. Ce véritable chœur intervient à la fin de la pièce et son chant correspond au *kommos*, c'est-à-dire à une « lamentation commune au chœur et aux acteurs en scène¹¹³ ». Alors que le personnage de la foule se désolidarise dès l'exposition de l'héroïne et que cette foule n'a pas de discours ou d'opinion propre, à l'acte II scène 2, la foule change de comportement et par conséquent de nom : elle se scinde en deux groupes, le chœur des hommes et le chœur des femmes. Sánchez a conscience de réécrire le *kommos* puisqu'il indique en didascalie l'émotivité qui doit être produite et les effets rythmiques des vers :

Le chœur doit avoir une voix ardente, d'un dramatisme coloré et d'une force éblouissante. [...] Les huit dernières exhortations doivent être heptasyllabiques (sept pieds). Leur intensité augmente graduellement pour atteindre le sommet de l'émotion¹¹⁴.

Sánchez réécrit donc un moment particulier de la tragédie antique, le *kommos* pour émouvoir son spectateur et son héroïne. C'est une réécriture consciente et voulue, indiquée aux metteurs en scène par les didascalies.

Dans le cas de *Pour Phèdre*, l'auteur dissémine le chœur en nommant ses scènes « chants » ce qui renvoie aux chants du chœur qui structurent la tragédie antique. On

¹¹² (Nous traduisons) « journaliste 1, journaliste 2 ». Luis Rafael SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 15.

¹¹³ ARISTOTE, *op. cit.*, p. 27.

¹¹⁴ « El coro debe tener voz y ardor fustigantes, colorido dramatismo, deslumbre fuerza. [...] Las ocho exhortaciones últimas son de medida heptasilábica con acento obligado en la sexta sílaba. Lo efectivo en la emisión de las mismas es la aumentación gradual de la intensidad hasta alcanzar el tope de la emoción ». Luis Rafael SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 492-493.

retrouve cependant, sous une forme voilée, un chœur de femmes incarné par le trio que forment Œnone, Phèdre et Aricie. Ce trio a une portée plus large puisqu'elles représentent en réalité trois générations, ou plutôt les trois âges de la femme : la vieillesse, l'âge adulte et la jeunesse. Leur réunion est appuyée par une didascalie :

*Les trois femmes sont maintenant très proches, comme si quelque chose les attirait l'une vers l'autre, elles se regardent, profond silence*¹¹⁵.

Les trois femmes sont réunies en une sororité, ce qui est un changement important vis-à-vis de la pièce de Racine : dans *Phèdre*, Œnone est rejetée par Phèdre et va se noyer, et Aricie et Phèdre sont rivales. Ici, les trois s'allient contre Thésée et contre le système qui les oppresse, elles acceptent ensemble la vérité et le châtement associé. Plus tard dans le texte, cette sororité se poursuit dans les didascalies par une transmission symbolique. Ainsi, Phèdre

*prend un pan de sa robe, essuie doucement le sang sur le visage d'Œnone : rouge sur rouge*¹¹⁶.

Cette superposition de couleur et ce geste tendre nous montrent la solidarité qui s'est établie entre les deux femmes, qui s'associent au travers de la couleur rouge qui peut représenter la violence subie sur le plan symbolique comme sur le plan concret puisqu'Œnone saigne. Ce geste est répété par Aricie à la mort de Phèdre :

*Elle [Aricie] prend un pan de la robe, le passe sur sa propre joue*¹¹⁷.

Alors que la protagoniste s'est suicidée, Aricie perpétue sa mémoire et son combat en affichant son soutien envers le geste de Phèdre.

Dès lors, au dénouement, ce chœur de femmes devient, grâce à la mort de Phèdre, une adelphité. Le chœur n'a pas la même fonction ici que dans la tragédie antique : il ne commente pas l'action, ni ne la soutient, il a une portée politique et féministe que nous analyserons plus tardivement.

Nous avons donc vu comment les auteurs étudiés réécrivent un élément structurant de la tragédie antique ; cependant il nous faut analyser plus en détails les structures

¹¹⁵ « *De tre kvinnorna nu mycket nära varandra, som om de drogs samman, ser på varandra, stor stillhet* », Per Olov ENQUIST, *op. cit.*, p. 80-81.

¹¹⁶ « *Hon böjer sig fram, tar en flik av sin klänning, torkar försiktig bort blod i Oinones ansikte : rött mot rött.* », *ibid.*, p. 84.

¹¹⁷ « *Försiktigt tar hon en flik av klänningen, stryker den mot sin kind* », *ibid.*, p. 116.

effectives des trois œuvres qui sont complètement différentes. Rappelons qu'en dehors de la définition de la tragédie par le chœur, la tragédie s'articule généralement autour de trois moments : l'exposition, le nœud et le dénouement. Plusieurs personnages dans les pièces du corpus y font référence. Antigone, au début du second acte, définit le nœud par l'exposition des « conflits » (*conflicto*) des personnages et de « leurs motivations¹¹⁸ » (*motivaciones*). Jason fait référence¹¹⁹ au dénouement inéluctable de la pièce. Les trois auteurs reprennent ce schéma, mais l'utilisation d'actes et de scènes n'est pas traditionnelle. Nous pensons en particulier au dénouement, puisqu'au lieu de résoudre les conflits par la mort d'un personnage, les dénouements sont ouverts et ne résolvent rien.

La Passion est en deux actes seulement, le premier correspond à l'exposition et au nœud, le second au dénouement. Sánchez, cependant, fait apparaître un personnage au dénouement ce qui est en désaccord avec les règles classiques. Comme nous l'avons dit précédemment, c'est la dimension christique de l'œuvre qui la structure ainsi. On peut aussi voir dans l'utilisation de ces deux actes la volonté de montrer une opposition binaire qui ne peut être résolue en un troisième acte qui ferait office de contre-balancement. La pièce montre le conflit de deux personnages, de deux idéologies, et ne propose pas d'idéologie qui les dépasserait en résolvant les limites de chacune. En cela réside le tragique. On remarque également que Sánchez, en plus de réutiliser un chœur, respecte les temps énoncés par Aristote : le prologue avant l'entrée du chœur (Antigone est seule¹²⁰), le *pàrodos* chant d'entrée du chœur (première apparition des journalistes¹²¹), les épisodes sont découpés par les chants du chœur (le chœur intervient à chaque fin de scène), et l'*exodos* la sortie du chœur qui clôt la pièce¹²².

Per Olov Enquist structure sa pièce en chants et non en scènes. On remarque cependant que deux¹²³ monologues se répondent et viennent structurer la pièce, ce qui renforce la division établie par l'auteur en deux actes. On retrouve les notions de nœud et de dénouement, le dénouement commençant à l'arrivée de Thésée, puisque cette péripétie est un renversement de situation ce qui marque traditionnellement le début du dénouement. De plus, l'élément structurant devient le Soleil, la tragédie se passe en un jour : les épisodes de la diégèse concordent avec un soleil symbolique. Le premier vers

¹¹⁸ Luis Rafael SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 485.

¹¹⁹ « Ces conflits insolubles se dénouent, comme les autres, et quelqu'un sait sans doute déjà comment tout cela finira », Jean ANOUILH, *op. cit.*, p. 62.

¹²⁰ Le prologue correspond aux pages 448-449.

¹²¹ Le *pàrodos* correspond aux pages 450-451.

¹²² Il s'agit de la page 502, on remarque cependant que le chœur ne sort pas de scène.

¹²³ Nous faisons référence aux deux préludes de l'acte I et II.

de la pièce, « Bientôt le soleil va se lever à nouveau¹²⁴ », fait référence à l'aube comme chez Racine et cette aube sera l'occasion de l'exposition et de la révélation des conflits à venir. Au second acte, c'est un soleil à son zénith qui « brûle tout¹²⁵ », ce qui correspond au temps du châtement et du dénouement. À la fin de la pièce, c'est la nuit.

Quant à Jean Anouilh, il n'a pas structuré sa pièce, c'est un flot continu jusqu'à ce que le rideau se baisse. On retrouve néanmoins un temps d'exposition¹²⁶ *in medias res*, le nœud¹²⁷ qui commence avec l'accouchement symbolique de Médée et le dénouement qui commence par l'annonce du garçon¹²⁸. Pour faciliter la compréhension et la visualisation des structures de chaque œuvre, nous avons mis en annexe les trois tableaux des entrées et sorties des personnages qui reprennent les temps d'exposition, de nœud et de dénouement.

Après avoir analysé ce qui restait du chœur antique et de la structure de la tragédie antique dans les œuvres du corpus, il nous semble intéressant de prolonger cette analyse en nous intéressant à la notion de fatalité : si les œuvres du corpus reprennent et transposent des tragédies, ils transposent et renouvellent également le tragique.

6. « Dieu est mort » : la notion de *fatum* et de tragique.

En considérant les événements de leurs siècles, les écrivains et philosophes se retrouvent souvent face à la question du poids de l'Homme dans l'Histoire et du libre-arbitre. Après un début de siècle enthousiasmé par la modernité avec, par exemple, le mouvement futuriste, la « ruse de la raison » d'Hegel et le positivisme historique, les auteurs s'interrogent sur la fatalité et le destin. Quand Sartre affirme que « l'Existence précède l'Essence¹²⁹ », le mouvement existentialiste naît et aura une grande influence sur le siècle. Clément Borgal¹³⁰ affirme que Jean Anouilh s'en est un moment approché sans vouloir pour autant l'avouer. Ce contexte a une influence sur les textes du corpus puisque reprendre une tragédie antique c'est également s'intéresser au destin, à la Fortune. Dans les tragédies antiques, les événements s'enchaînent malgré les héros, ce qui donne lieu à l'ironie tragique. Patrice Pavis cite ainsi l'exemple d'Œdipe qui, en voulant s'éloigner de

¹²⁴ « Snart rullar solen upp igen ». Per Olov ENQUIST, *op. cit.*, p. 19.

¹²⁵ « Bränner sänder allt », *ibid.*, p. 71.

¹²⁶ Qui pour nous correspond aux pages 9 à 20.

¹²⁷ Qui pour nous correspond aux pages 20 à 81.

¹²⁸ Qui pour nous correspond aux pages 81 à 91.

¹²⁹ Jean-Paul SARTRE, *L'existentialisme est un humanisme* [1946], Nagel, Paris, 1970, p. 17.

¹³⁰ Clément BORGAL, *La peine de vivre*, Paris, Centurion, 1966.

son père et de sa mère pour empêcher l'oracle, finit par se retrouver auprès de ses parents biologiques. Cet exemple correspond à sa définition de l'ironie tragique : « lorsque le héros se leurre et court à sa perte, alors qu'il croit pouvoir se tirer d'affaire¹³¹ ». L'ironie tragique peut aussi s'apparenter à de « l'humour noir¹³² » lorsqu'il porte sur des énoncés qui ont « une ambiguïté sémantique¹³³ ». Jean-Pierre Vernant développe sur ce type d'ironie :

L'ironie tragique pourra consister à montrer comment, au cours du drame, le héros se trouve littéralement 'pris au mot', un mot qui se retourne contre lui en apportant l'amère expérience du sens qu'il s'obstinait à ne pas connaître¹³⁴.

Cette ironie du sort peut également s'appliquer aux discours des autres personnages concernant le héros. Il y a donc deux types d'ironie tragique, une ironie qui porte sur la situation et une ironie qui porte sur des énoncés.

Pour nous, analyser la notion de la fatalité dans les œuvres du corpus c'est regarder plus avant les transformations opérées par les auteurs répondant aux préoccupations de leur siècle. Il nous faut cependant établir une distinction, à l'instar d'Alain Couprie¹³⁵ ou encore de Patrice Pavis, entre la tragédie et le tragique. La tragédie n'est pas nécessairement tragique, de même que le tragique n'est pas présent seulement dans la tragédie. S'il y a reprise et transposition de ce genre, les auteurs étudiés n'associent pas leurs pièces à la tragédie. Sánchez, dans son sous-titre, précise qu'il s'agit d'une « chronique » (*crónica*). Jean Anouilh a son propre mode de classification : Médée est désignée comme une « pièce noire ». Quant à Enquist, il reste plutôt vague, préférant le générique « cette pièce¹³⁶ » (d'après la traduction de Philippe Bouquet). En réalité quand nous parlons de tragédie humaine, de tragédie moderne, nous entendons par là une actualisation du tragique. En effet, d'après Alain Couprie, après la fin de la tragédie, la notion de tragique subsiste mais elle est actualisée :

Le tragique change alors de nature : son essence n'est plus [...] de l'ordre de la tension entre l'homme et une transcendance clairement identifiée, entre les jeux et les leures de la conscience et de la liberté. Elle se fait interrogation. Évocation des horreurs de l'histoire, le tragique s'efforce d'en être une exploration, voire une explication. [...] A la fatalité se substitue l'idée certes voisine,

¹³¹ Patrice PAVIS, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p. 180.

¹³² *Ibid.*

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ Jean-Pierre VERNANT, Pierre VIDAL-NAQUET, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne – I* [1972], Paris, Éditions de la Découverte, 2001, p. 35.

¹³⁵ Alain, COUPRIE, *op. cit.*

¹³⁶ Per Olov ENQUIST, postface de l'auteur, *op. cit.*, p. 128.

mais différente quant à son origine : l'impuissance¹³⁷.

La fatalité donc ne relève plus d'une « transcendance », c'est-à-dire des dieux, mais c'est une « interrogation » sur la possibilité d'agir face à l'Histoire en marche.

Plusieurs personnages font directement ou implicitement référence à la notion de destin. C'est le cas d'Antigone qui, dès sa première tirade, fait une prolepse : « Je vais mourir demain¹³⁸ ». L'emploi du futur proche (*voy a*) montre le caractère inéluctable de l'action en cours avant même l'exposition de l'intrigue. Cette inéluctabilité répond aux origines de l'œuvre puisque, Sánchez, réécrivant Antigone, est forcé de faire mourir son personnage, étant donné que c'est un mythe essentiel. De même remarque-t-on la présence d'une ironie tragique lorsque Aurora, faisant référence à la prison d'Antigone, déclare : « ma pauvre petite Antigone ensevelie dans cette épaisse obscurité¹³⁹ ». L'ironie tragique réside dans le fait que dans la version de Sophocle, Antigone est effectivement ensevelie avec Hémon et qu'au dénouement de *La Passion* elle sera ensevelie seule après avoir été fusillée.

Dans l'œuvre d'Anouilh, une réplique en particulier a attiré notre attention puisqu'elle a des implications métalittéraires :

Ces conflits insolubles se dénouent, comme les autres, et quelqu'un sait sans doute déjà comment tout cela finira. Je ne peux rien empêcher. Tout juste jouer le rôle qui m'est dévolu, depuis toujours¹⁴⁰.

Nous avons déjà cité cette réplique de Jason qui est un clin d'œil d'Anouilh en ce qu'il sait effectivement ce qui va arriver et qu'il joue avec le savoir du lecteur / spectateur : Médée n'est pas censée mourir à la fin de la pièce d'après ce qu'il sait du mythe avant de voir / lire la pièce. De plus, cette réplique a une dimension métalittéraire par la référence aux « conflits insolubles », ce qui est le sujet de toute tragédie. Cette dimension est également appuyée par l'emploi du verbe « se dénouer » qui fait clairement référence au dénouement, soit la fin de la tragédie, mais aussi par la notion du « rôle » à jouer. Jason est un personnage tragique, pris dans la toile de la tragédie. Pour justifier ses actions, il en appelle au *fatum* : « Je ne peux rien empêcher ». Alors qu'Anouilh décide de tuer les

¹³⁷ Alain COUPRIE, *op.cit.*, p. 174.

¹³⁸ « voy a morir mañana », Luis Rafael SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 449.

¹³⁹ « Mi Antígona pequeñita sepultada en esta oscuridad especa », *ibid.*, p. 454.

¹⁴⁰ Jean ANOUILH, *op. cit.*, p. 67.

dieux dans ses tragédies pour leur donner une dimension humaine, il recourt ici à la notion de fatalité. L'action humaine est donc complètement niée : Jason ne peut changer le dénouement, il peut seulement jouer son « rôle ».

A priori, on pourrait penser que c'est une contradiction d'Anouilh, qui prendrait le parti de Jason et qui penserait que les actions des hommes sont déterminées et qu'ils ne peuvent rien faire. Mais deux interprétations de cette réplique sont possibles : soit Anouilh pense véritablement que le monde est déterminé, auquel cas Jason n'est pas coupable de lâcheté, mais seulement d'accepter ce déterminisme comme tel, sans chercher à changer une issue qu'il sait déjà écrite (ce qui relève de l'ironie tragique, puisqu'étant une réécriture de Médée le lecteur sait que Médée commettra l'infanticide) ; soit Anouilh ne pense pas que l'homme soit déterminé. On pourrait alors le rapprocher des existentialistes, pour qui la seule chose qui détermine l'homme ce sont ses actions ; Jason servirait alors à critiquer ceux qui, sous le couvert de la notion de déterminisme, sont lâches et refusent d'agir, de se révolter. Ces deux interprétations ne s'opposent pas dans le sens où, dans les deux cas, le personnage de Jason est défini par son conformisme, son acceptation du monde dans lequel il vit. Il est dans les deux cas à l'opposé de Médée qui va se révolter contre ce monde et essayer de le changer par un acte total.

Comme Clément Borgal le rappelle dans *Anouilh, la peine de vivre*¹⁴¹, en Jason et Médée les deux tentations de l'auteur s'affrontent : d'un côté le personnage sublime, dont la révolte est pure et absolue, de l'autre côté un personnage humble qui tente de vivre « malgré tout ». Il est donc très difficile de considérer le personnage de Jason, sous la plume d'Anouilh, comme un lâche, contrairement à l'image donnée de lui jusqu'alors. Comme le rappelle Véronique Léonard-Roques,

Médée et Jason figurent donc l'opposition entre l'exigence de l'idéal, qui frise le fanatisme, et un humanisme humble et lucide, qui prend la forme de la résignation stoïcienne¹⁴².

Pour la critique, Anouilh prend, dans cette dernière pièce noire, le parti de Jason ; il s'est résigné et laisse derrière lui ses personnages sublimes. Cependant, pour nous, le fait que Jason se réfère au genre même de la pièce pour justifier son inaction est une échappatoire facile qui permet à l'auteur, d'une manière détournée, de critiquer l'inaction au sein de sa

¹⁴¹ Clément BORGAL, *op. cit.*

¹⁴² Véronique LÉONARD-ROQUES, « Sur deux fins malheureuses de Médée dans le théâtre français des années 1930-1940 », *art. cit.*, p. 171-181.

société. Une autre ambiguïté est à remarquer dans Médée. En effet, le personnage de Médée fait également référence au destin, par deux fois. Elle affirme à la page 43 son pouvoir d'action avec moquerie : « Il faut l'aider un peu, le destin¹⁴³ ! ». Elle nie par-là l'idée d'un déterminisme sur lequel elle n'aurait aucune emprise. Pourtant, à la fin de la pièce, elle reproche aux dieux son destin :

Mais Médée innocente a été choisie pour être la proie et le lieu de la lutte... d'autres plus frêles ou plus médiocres peuvent glisser à travers les mailles du filet jusqu'aux eaux calmes ou à la vase ; le fretin, les dieux l'abandonnent. Médée, elle, était un trop beau gibier dans le piège : elle y reste. Ce n'est pas tous les jours qu'ils ont cette aubaine, les dieux, une âme assez forte pour leurs rencontres, leurs sales jeux. Ils m'ont tout mis sur le dos et ils me regardent me débattre [...] Ils attendent ce sang, là-haut, ils n'en peuvent plus, de l'attendre¹⁴⁴ !

Médée prend en fait ici le contre-pied de Jason : alors que Jason se réfère au destin pour ne pas agir, Médée justifie ses actes comme étant déterminés. Cette réplique est en contradiction avec celle que l'on a citée précédemment. On pourrait donc formuler l'hypothèse qu'à la fin de la pièce, Médée se dédouane, tout comme Jason : le destin serait un moyen de se justifier. Ainsi :

Dans l'impossibilité d'assumer leurs actes, la tentation devient alors grande d'accuser le sort, de se poser en victime plutôt qu'en responsable de leur propre perte. Le tragique réside dans les ruses de la conscience avec elle-même et dans l'alibi qu'elle se donne. [...] Elle est une forme de¹⁴⁵ « mauvaise foi ».

Finalement Anouilh souligne les contradictions de ses héros, mais également du destin tragique qui est désigné par les personnages comme arbitraire et absurde. Pour Duarte Mimoso-Ruiz cette ambiguïté est propre au XX^e siècle :

Au XX^e siècle, le destin est à l'image des héros, éminemment ambigu : Jean Anouilh nous présente [...] deux pôles de la destinée qui sont arbitraires et absurdes, l'un comme l'autre. Si Médée affirme [...] qu'il faut compter sur Médée [...] elle accuse les dieux à la fin de la pièce [...]. Jason, dans la pièce [...] dénonce le caractère contingent et absurde de ce destin¹⁴⁶.

Cette ambiguïté n'est pas sans rappeler le trouble qu'il avait déjà instauré avec son Antigone.

L'intrusion de la notion de fatalité dans les pièces va paradoxalement de pair avec

¹⁴³ Jean ANOUILH, *op.cit.*, p. 43.

¹⁴⁴ Jean ANOUILH, *op.cit.*, p. 85-86.

¹⁴⁵ Alain COUPRIE, *op.cit.*, p. 162. Le critique emprunte l'expression à Jacques SCHERER, *La Dramaturgie Classique*, Paris, Nizet, 1950.

¹⁴⁶ Duarte MIMOSO-RUIZ, Duarte, *Médée antique et moderne. Aspects rituels et socio-politiques d'un mythe*, Paris, Ophrys, 1982, p. 135.

la démythification et démythification du mythe. Nous analyserons plus en détail ces processus par la suite, cependant il nous semble que l'ironie tragique et l'inéluctable sont présents pour mieux souligner, par contraste, l'absence de dieux. Les auteurs étudiés ont choisi de supprimer les dieux de leurs pièces pour mieux montrer l'irrationalité du monde et des hommes en dehors de toute explication théologique. C'est pourquoi nous parlerons de « tragique humain », par opposition aux tragédies où les dieux sont à l'origine des motivations des personnages et de l'engrenage des événements de la pièce.

Rappelons ainsi que dans la *Phèdre*¹⁴⁷ de Racine le désir incestueux de Phèdre naît d'une querelle entre les dieux : Hélios ayant révélé les amours adultères d'Aphrodite¹⁴⁸, Aphrodite se venge sur sa descendance (dont Médée et Phèdre font partie). Dans la version d'Euripide, Aphrodite se venge d'Hyppolite qui refuse de lui rendre un culte, en rendant Phèdre amoureuse de lui. De même, dans la pièce de Racine, Thésée fait appel à Neptune, son dieu protecteur, qui tuera Hippolyte. Dans la pièce d'Enquist, ces éléments sont absents, on pense particulièrement à la scène avec Neptune qui a en partie fait la postérité de la pièce de Racine par l'utilisation d'une longue hypotypose très violente. Dans *Till Fedra*, Thésée fait appel aux hommes et à leur cupidité pour tuer Hippolyte en mettant sa tête à prix. Ainsi la violence prend-elle une autre dimension : le recours aux dieux, chez Racine, justifie la violence du récit puisque la divinité est transcendante. Dès lors, la monstruosité du dieu permet une violence équivalente. Cependant, cette même violence perpétuée par des hommes est plus choquante et interroge la rationalité des hommes qui massacrent violemment Hippolyte pour de l'argent. Le personnage de Thérémène, alors porte-voix de l'auteur, ironise sur la réécriture de cette scène : il demande à Thésée s'il veut l'histoire officielle avec « ses monstres, ses bêtes fantastiques et Poséidon [c'est-à-dire Neptune en latin] » ou « l'histoire véritable¹⁴⁹ ». Enquist souligne ainsi le fait que Racine enjolive les faits en faisant intervenir le merveilleux et le sacré, alors que la violence est humaine. C'est bien ce que l'auteur dit dans sa postface, puisqu'il affirme que Thésée est un « produit de la société¹⁵⁰ » : la société des hommes engendre des monstres humains.

La pièce d'Anouilh est également un bon exemple de démythification. L'élément le plus significatif sur ce point est la suppression du *deus ex machina* final et le suicide

¹⁴⁷ « C'est Vénus toute entière à sa proie attachée » déclame Phèdre. Jean RACINE, *Phèdre*, *op. cit.*, v. 306.

¹⁴⁸ OVIDE, *Les Métamorphoses*, Livre IV, Paris, Gallimard, 1992, v. 167-273.

¹⁴⁹ Per Olov ENQUIST, *op. cit.*, p. 94.

¹⁵⁰ Per Olov ENQUIST, postface de l'auteur, *op. cit.*, p. 125.

de Médée, qui montre au spectateur ce qu'il se passe lorsque l'on « infecte » une tragédie avec notre époque. Dans la pièce d'Anouilh, le fait que Médée soit magicienne est évoqué avec ironie :

Leurs bêtes sont-elles malades ? Ai-je empoisonné leurs fontaines en allant y puiser l'eau de mes repas ¹⁵¹ ?

Les questions rhétoriques viennent souligner la moquerie de Médée envers les Corinthiens qui ne peuvent s'expliquer sa violence et sa révolte qu'en la comparant au monstre du conte ou à une sorcière. Certes, Médée mentionne à plusieurs reprises des divinités antiques, mais elle fait également référence à la *Genèse*¹⁵². La démystification passe donc par un processus de saturation et de brouillage des références religieuses. Jean Anouilh refuse une « transcendance clairement identifiée ¹⁵³ » au profit d'une interrogation sur l'homme.

Sa présence est, de plus, beaucoup plus corporelle et par conséquent plus humaine que dans les anciennes représentations qui font d'elle une furie et une sorcière qui n'appartient pas au monde des hommes : encore une fois, c'est son caractère divin qui auparavant justifiait sa violence, tandis que, désormais, sa violence est proprement humaine. Ainsi, Závěš Šuman observe-t-il cette démystification. Pour lui Anouilh opère

une évacuation du merveilleux et des éléments surnaturels [...] au profit d'une intériorisation du drame¹⁵⁴.

Le caractère tragique de la pièce ne relève plus des dieux : le tragique dans *Médée* c'est l'identité perdue qui s'associe à l'impossibilité d'émancipation. Nous ne pouvons pas analyser Antigone dans ce sens, puisque comme le souligne Brecht¹⁵⁵, Antigone est un mythe humain sans intervention divine dès sa première expression littéraire. Les auteurs créent une nouvelle forme de tragédie en actualisant le tragique : une tragédie humaine dont les seuls mécanismes tragiques ne dépendent pas de dieux cruels ou du destin, mais dont les hommes sont les seuls dépositaires. Cette nouvelle forme témoigne de la modernisation des mythes qui passe par de nombreux procédés de transformation que

¹⁵¹ Jean ANOUILH, *op. cit.*, p. 32.

¹⁵² « Chair faite d'un peu de boue et d'une côte d'homme ! Morceau d'homme ! », *ibid.*, p. 23.

¹⁵³ Alain COUPRIE, *op.cit.*, p. 174.

¹⁵⁴ Závěš ŠUMAN, « Médée en mal de bourreau. », dans éd. José Manuel LOSADA et Antonella LIPSCOMB, *Myth and Emotions*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2017, p. 251–258.

¹⁵⁵ Dans la préface de 1949 de son *Antigone*, Bertolt Brecht remarque que l'*Antigone* de Sophocle « repose sur un total réalisme ».

nous allons maintenant étudier.

7. Les mécanismes de transposition.

Les procédés de transformation touchent différents points de l'œuvre. Ainsi Genette distingue-t-il la « transposition diégétique », qui touche l'univers (lieu et temps) de référence, de la « transposition pragmatique¹⁵⁶ », qui touche à l'action, à la motivation des personnages et aux conflits qu'ils rencontrent. Ces deux types de transposition, ensemble ou séparément, vont permettre une « transformation sémantique¹⁵⁷ » du mythe : toucher à l'univers de référence ou à l'action c'est nécessairement modifier le sens de la pièce. Nous analyserons en détail la transposition diégétique lors de notre troisième partie, pour le moment nous nous intéresserons aux mécanismes de transposition pragmatiques et formels.

La transformation la plus évidente, pour nous, prend la forme de la banalisation, qui s'associe à une dégradation du mythe. Les auteurs ont décidé de faire entrer des personnages mythiques de haut-rang dans la vie quotidienne, ce qui entraîne nécessairement une dégradation. Elle peut prendre une forme morale, c'est le cas de Jason et de Thésée, grands héros de la mythologie. Jason est représenté comme un lâche qui accepte le monde dans lequel il vit par peur, le personnage disant lui-même que « tout ce qu'[il] veu[t] c'est fuir¹⁵⁸ ». Thésée n'assumant pas les conséquences de ses actes réécrit à sa guise les faits, ce qui montre sa lâcheté : il avouera au dénouement que Phèdre a toujours été plus forte que lui. Créon vit également dans l'illusion puisque seule Pilar s'avoue qu'ils règnent par la violence. Comme Thésée, il réécrit les faits qu'il ne peut s'avouer. La dégradation peut également prendre une forme sociale et physique, c'est surtout le cas du personnage de Médée qui relève du « travestissement scaronien¹⁵⁹ ». Ce travestissement actualise et permet un effet de familiarisation :

Le travestissement est le contraire d'une distanciation : il naturalise et assimile, au sens (métaphoriquement) juridique de ces termes, le texte parodié. Il l'*actualise*¹⁶⁰.

Nous parlons de travestissement dans le cas de Médée par le changement de

¹⁵⁶ Gérard GENETTE, *op. cit.*, p. 418.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 417.

¹⁵⁸ Jean ANOUILH, *op. cit.*, p. 49.

¹⁵⁹ Gérard GENETTE, *op. cit.*, p. 193.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 83.

condition sociale de l'héroïne. Certes exilée dans les hypotextes, elle n'en est pas moins la princesse de Colchide : si elle inspire la peur aux habitants c'est par son rang et sa magie qui appartiennent à une autre nation. Dans la pièce d'Anouilh, cependant, elle est représentée comme une gitane, peuple sans terre, elle est une figure de l'éternelle exilée, de « l'étrange étrangère¹⁶¹ ». Si elle fait peur, c'est parce qu'on pense que c'est une « voleuse de poule¹⁶² ». La déchéance du personnage est impressionnante parce qu'elle passe du plus haut-rang social, celui de la famille royale en charge du gouvernement, au plus bas rang social, celui des marginaux qui n'ont pas de mot à dire sur la Cité qu'ils habitent et, dans le monde grec, qui ne sont pas citoyens. La nourrice le souligne par des systèmes d'oppositions :

Tu avais un palais aux murs d'or et maintenant, nous sommes là, accroupies comme deux mendiantes, devant ce feu qui s'éteint toujours¹⁶³.

Aux murs droits et immuables se substitue la position accroupie, on passe donc d'une verticalité triomphante à une horizontalité misérable. De même, à l'or du palais, élément précieux et solide, est substitué le feu qui est caractérisé par l'éphémère. Cette misère s'ancre corporellement comme le souligne la didascalie « *La nourrice se lève en gémissant*¹⁶⁴ ». Le fait de représenter Médée en gitane permet une modernisation et un nouvel ancrage de la tragédie antique. La Colchide, dans l'imaginaire grec, représente l'étranger, l'ailleurs terrifiant, mais la Colchide reste une terre symbolique de quête. Anouilh choisit un peuple réellement présent et persécuté, les gitans, le peuple de la dépossession spatiale par excellence. Dès lors, Médée permet à la fois à Anouilh d'exploiter un réseau de symboles (le rejet de l'étranger, la condition féminine) tout en étant bien ancrée dans un contexte et une époque puisque comme le rappelle Véronique Léonard-Roques « l'entreprise d'extermination nazie du peuple tzigane et de sa culture¹⁶⁵ » venait d'être dévoilée. Déjà, à l'Antiquité, le voyage des Argonautes était un « mythe de colonisation¹⁶⁶ » grecque, le changement de statut social de Médée permet à Anouilh d'interroger l'empire colonial français et les conséquences de la xénophobie.

¹⁶¹ Véronique LÉONARD-ROQUES, « Sur deux fins malheureuses de Médée dans le théâtre français des années 1930-1940 », *art. cit.*, p. 177.

¹⁶² Jean ANOUILH, *op. cit.*, p. 13.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 11.

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ Véronique LÉONARD-ROQUES, « Sur deux fins malheureuses de Médée dans le théâtre français des années 1930-1940 », *art. cit.*, p. 178.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 177.

Le personnage de Créon subit également une déchéance sociale. Certes, toujours roi de Corinthe, son royaume est néanmoins réduit puisque lui-même se désigne comme « le roi de ce village¹⁶⁷ ». Cet énoncé semble presque paradoxal, puisqu'un royaume ne peut se composer d'un village. Médée lui nie ainsi tout privilège lié à son statut puisqu'elle s'adresse à lui d'un simple « Salut¹⁶⁸ » ; ce qui est en contradiction avec les pièces antérieures dans lesquelles Créon se plaint de l'arrogance de Médée qui ne le traite pas en roi, arrogance qui pour lui relève du fait même de lui adresser la parole. Ici, Créon ne semble pas réagir à ce qui serait considéré comme un crime de lèse-majesté.

Dans *Pour Phèdre*, on observe les mêmes effets de transposition puisque le personnage de Phèdre devient une « femme au foyer¹⁶⁹ ». Enquist opère donc un changement de condition sociale, même s'il est moins éloigné des hypotextes puisque dans les textes antérieurs, Phèdre est reine et n'a pas de pouvoir politique sinon celui de procréer. Cependant, comme nous l'avons remarqué, le personnage de Thésée subit une transformation importante puisque le héros devient un « balourd¹⁷⁰ » : il est grossier et vulgaire. Il est intéressant de noter que, dans la pièce de Sánchez, Antigone réclame une déchéance sociale en ne voulant être appelée que Pérez alors qu'elle est bien issue d'un milieu noble. La banalisation semble plus s'exprimer par le fait qu'elle soit ancrée dans notre époque.

Cette dégradation va parfois jusqu'au burlesque par l'emploi d'un vocabulaire familier si ce n'est vulgaire. Genette, en effet, définit le burlesque ainsi :

le *travestissement burlesque*, qui consistait à retranscrire en style vulgaire un texte noble dont on conservait l'action et les personnages, avec leurs noms et leurs qualités d'origine, la « disconvenance » ou discordance stylistique s'établissant précisément entre la noblesse conservée des situations sociales [...] et la vulgarité du récit, des discours tenus et des détails thématiques mis en œuvre dans l'un et les autres¹⁷¹.

On observe cette dissonance dans la forme, ce qui prolonge la transformation sémantique puisqu'un nouveau sens appelle une nouvelle forme. Ainsi Médée s'exclame-t-elle « Putain¹⁷² ! » tandis que Thésée demande à Thérémène de « Ferme[r] [s]a gueule quand [il] parle à [s]a femme¹⁷³. ». Cette vulgarité n'est pas présente dans la

¹⁶⁷ Jean ANOUILH, *op. cit.*, p. 31.

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ Per Olov ENQUIST, postface de *Pour Phèdre*, *op. cit.*, p. 120.

¹⁷⁰ C'est le terme employé par Philippe Bouquet dans la préface de *Pour Phèdre* à la page 8.

¹⁷¹ Gérard GENETTE, *op. cit.*, p. 193.

¹⁷² Jean ANOUILH, *op. cit.*, p. 27.

¹⁷³ « Håll truten när jag talar till min hustru », Per Olov ENQUIST, *op. cit.*, p. 87.

pièce de Sánchez même si le langage y est courant. Le personnage du Nettoyeur (*Renhållningsmannen*), comme nous l'avons dit, effectue un lessivage rhétorique qui participe à cette banalisation. La mort de Médée est dès lors considérée avec insignifiance, ce n'est plus qu'une « flaque de sang qu'on lavera¹⁷⁴ ». Ces transformations formelles sont d'autant plus marquantes qu'elles se mélangent à du vocabulaire ou à des situations nobles et élevées. Ainsi Médée, dans la même réplique, utilise le terme « hyménée¹⁷⁵ ». Enquist, lui, choisit de représenter Hippolyte en Diane Chasseresse tandis que Phèdre se masturbe derrière un buisson, elle se décrit alors comme « souillée » et « avilie¹⁷⁶ ». Finalement on peut parler comme Viviane Koua d'une « carnavalisation du mythe¹⁷⁷ », d'une farce au rire grinçant. Závíř Šuman, lui, parle d'une « incohérence des registres¹⁷⁸ » alors qu'il commente le mélange des thèmes opéré par Anouilh, thèmes qui relèvent du vaudeville ou du grotesque (se laisser d'un mariage par exemple) et qui sont mélangés au tragique.

Pour Pierre Albouy, la conséquence de cette dégradation est à l'origine du désespoir des personnages, procédé qu'il appelle « ironie » :

L'ironie correspond à la majorité des œuvres contemporaines où le héros, passé de l'humain au « trop humain », « anti-héros », en somme, se désespère dans un univers d'absurdité¹⁷⁹.

Cette banalisation et cette dégradation entraînent une démythification du mythe : nous avons déjà vu que les pièces n'incluent pas les dieux de la mythologie, mais cette démythification va plus loin. Ainsi les personnages mythologiques sont-ils très humanisés, en particulier par le sentiment de peur. C'est le cas de Médée qui est « tremblante¹⁸⁰ » contre sa nourrice : une image de fragilité infantine qui donne plus de relief à un personnage représenté jusqu'alors comme furieuse. Le mythe s'inverse même, puisque c'est Médée qui a peur et plus les Corinthiens, c'est ce qu'elle affirme à sa nourrice : « Moi aussi, j'ai peur¹⁸¹ ». Cette peur, absente dans les textes antérieurs, est également exploitée par Enquist et Sánchez. La peur de Phèdre est liée au soleil qui révèle et punit : elle refuse d'ouvrir les volets. De même, Antigone avoue sa souffrance à sa mère. Les personnages stoïques de l'Antiquité, éprouvant à présent le sentiment de peur, sont plus humains. Cette

¹⁷⁴ Jean ANOUILH, *op. cit.*, p. 53.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 27.

¹⁷⁶ « smuts », « förnedrat », Per Olov ENQUIST, *op. cit.*, p. 38.

¹⁷⁷ Viviane KOUA, *op. cit.*, p. 331.

¹⁷⁸ Závíř ŠUMAN, *art. cit.*, p. 7.

¹⁷⁹ Pierre ALBOUY, *op. cit.*, p. 298.

¹⁸⁰ Jean ANOUILH, *op. cit.*, p. 16.

¹⁸¹ *Ibid.* p. 24.

démythification passe également par de nouvelles métaphores. À titre d'exemple on peut citer la page 26 de *Pour Phèdre* :

Les grands héros eux aimaient se frayer un passage
pénétrer de force et s'épancher dans des grottes
Ils s'épanchaient dans leur butin féminin
comme des cloaques¹⁸²

On observe la comparaison presque oxymorique des héros aux « cloaques » (*kloaker*). Alors que le vocabulaire opère un euphémisme sur le viol en ne le nommant pas directement, les héros, eux, sont explicitement comparés à de l'eau croupie. De même, Thésée est-il presque animalisé puisqu'il « se vautre » (c'est un euphémisme encore une fois pour parler de viol), et qu'il est « ivre de boisson / et de rut¹⁸³ » ce qui renvoie au vocabulaire animal, souligné par le zeugma. De plus, cette démythification, qui passe par l'absence de héros, se signale par l'apparition de nouvelles formes de religion. Médée voue un culte au mal dont elle accouche mais également à Jason. De même, Antigone par opposition à Monseigneur, se fait porte-parole d'une nouvelle forme de catholicisme politisé. La seule permanence des dieux antiques serait la présence du soleil dans *Pour Phèdre* même s'il prend parfois des allures de *Big Brother*.

L'emploi de l'humour par les auteurs étudiés participe à cette banalisation et cette démythification. Cet emploi est un passage obligé de la réécriture puisque, comme le souligne Genette :

Toute imitation est inévitablement satirique (fait rire aux dépens de son modèle) pour des raisons qui nous renvoient tout droit à la définition bergsonienne du rire¹⁸⁴.

Faisant référence à la définition du rire de Bergson il affirme qu'une réécriture, parce qu'elle est en décalage avec son hypotexte, fait rire. Nous n'entendons pas par-là que le rire est systématique, que le lecteur sourit dès qu'il perçoit un changement par rapport aux versions antérieures. Pour nous, quand l'auteur insère des éléments comiques à son adaptation, cet humour est spécifique au genre de la réécriture.

On le retrouve souvent dans les anachronismes qui consistent à « émailler une action ancienne de détails stylistiques et thématiques modernes¹⁸⁵ » ce qui provoque le

¹⁸² « De stora hjältarna de älskade att bända upp / att slita upp och tömma sig i grottor / De tömde sig i sina kvinnobyten / som vore kloaker », Per Olov ENQUIST, *op. cit.*, p. 26.

¹⁸³ « Och varje natt så kom hans far berusad upptänd vältrande emellan mina lår », *ibid.*, p. 38.

¹⁸⁴ Gérard GENETTE, *op. cit.*, p. 112.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 440.

rire encore une fois par dissonance. On peut citer à titre d'exemple le dernier chant d'Enquist dans lequel le Nettoyeur (*Renhållningsmannen*) demande à Théràmène des « références¹⁸⁶ » (*erfarenhet*) pour enterrer des cadavres. L'effet comique est créé par l'emploi d'un vocabulaire moderne lié au monde de l'entreprise alors qu'il reprend un mythe antique. Le rire naît aussi du décalage entre une situation tragique, la mort de Phèdre et les désillusions de Théràmène, et les préoccupations pragmatiques du Nettoyeur. Ce type de rire, par dissonance, se retrouve beaucoup dans *Médée* par le biais du personnage de la nourrice qui est comique par sa trivialité. En effet, alors que Médée dans une réplique très sérieuse et presque lyrique jure qu'elle va se venger, la nourrice s'exclame qu'il va falloir « tout emballer, encore¹⁸⁷ ! ». Pour la nourrice, le fait de déménager est plus inquiétant que la vengeance de Médée en elle-même. Ce rire est parfois grinçant, un rire noir qui rapproche ces pièces de la farce tragique. Ainsi, Enquist ironise sur les héros lorsqu'il fait dire à Théràmène que « Les grands héros sont souvent captifs / dans des grottes¹⁸⁸ ». Cette réplique appartient au registre de l'humour noir puisqu'elle a un double sens : tout d'abord il est drôle de dire que des héros sont « captifs » (*fångade*) puisque ces situations sont opposées, ce qui est renforcé par la précision de « souvent » (*ofta*) ; cependant, le deuxième sens est sexuel et fait référence au viol. Finalement les héros sont prisonniers parce qu'ils pénètrent des femmes, pour lesquelles la « grotte » (*grottor*) est une image souvent utilisée pour parler de l'organe sexuel.

Alexandre Planque-Taftberg parle de la fonction du rire chez Enquist. Pour lui, le rire est fondamentalement grotesque, il provient du décalage entre l'idée qu'on se fait d'un mythe et de ce que l'on est en train de lire. On note que c'est donc un rire spécifique, celui de la réécriture et de l'horizon d'attente. Le rire est un rire amer qui invite l'esprit critique : l'humour n'est pas accessoire mais vient renforcer le message de l'œuvre. Genette dit de même à propos de l'anachronisme :

la fonction de l'anachronisme est celle d'une dissonance ponctuelle par rapport à la tonalité d'ensemble de l'action, c'est par le contraste qu'il frappe, surprend, amuse ou donne à penser¹⁸⁹.

Finalement l'humour et l'anachronisme viennent souligner le fait que le texte soit un texte et par conséquent le lecteur/spectateur prend de la distance et réfléchit à celui-ci.

¹⁸⁶ Per Olov ENQUIST, *op. cit.*, p. 116.

¹⁸⁷ Jean ANOUILH, *op. cit.*, p. 25.

¹⁸⁸ « De stora hjältarna blir ofta fångade / i grottor », Per Olov ENQUIST, *op. cit.*, p. 25.

¹⁸⁹ Gérard GENETTE, *op. cit.*, p. 440.

Concernant ces transpositions il nous faut également parler du changement de point de vue qui renvoie au révisionnisme (re-vision d'une même chose). Ce changement de point de vue prend plusieurs formes. C'est, par exemple, l'utilisation de ce que Genette appelle le « mode-perspective¹⁹⁰ » lorsque Sánchez décide de changer le point de vue sur la pièce en faisant d'Antigone la narratrice et la spectatrice de la pièce à laquelle elle appartient. C'est également le changement de point de vue de l'auteur qui s'exprime par la « transvalorisation¹⁹¹ » et la « transmotivation¹⁹² ». La « transmotivation » consiste à changer les motivations des personnages, ce qui change la pièce et corrige son sens : ainsi Phèdre n'agit pas à cause Vénus mais parce qu'elle subit un mal existentiel, de même Médée se révolte contre sa condition, qu'elle soit sociale ou humaine, et la suppression du lien biologique entre Antigone et les frères Tavaréz entraîne un changement de la portée de son combat. La « transvalorisation » consiste à

prendre dans l'hypertexte un parti adverse de celui qu'illustrait l'hypotexte, valoriser ce qui était dévalorisé et réciproquement¹⁹³.

C'est donc un changement de point de vue sur la même action, un changement de point de vue

non au sens technique (focalisation narrative), mais au sens thématique et axiologique¹⁹⁴.

Tous ces procédés montrent bien que les auteurs étudiés ont choisi d'effectuer une transposition thématique, c'est-à-dire une transposition qui opère un retournement idéologique.

Cependant, les mythes restent identifiables par la présence des mythèmes. Dans le cas de *Médée*, en plus des noms de personnage et des noms de ville, on retrouve les épisodes du mythe : l'annonce du mariage de Jason à Créuse, l'affrontement avec Créon et l'infanticide, mythème le plus important. Dans la pièce d'Enquist, on retrouve l'inceste qui est le sujet même de la pièce et le *topos* de la représentation d'Hippolyte en héraut de la virginité. On retrouve également les mêmes enchaînements que chez Racine : le dialogue initial entre Hippolyte et Thérémène, suivi du dialogue et de l'aveu à la nourrice,

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 407.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 468.

¹⁹² *Ibid.*, p. 442.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 514.

¹⁹⁴ *Ibid.*

puis l'aveu à Hippolyte et le rejet par celui-ci de la proposition, la scène entre Hippolyte et Aricie, l'annonce du retour de Thésée, la condamnation d'Hippolyte et le récit de sa mort par Thémamène suivi du châtement de Phèdre qui se suicide. Antigone, de même, est bien celle qui dit non, c'est-à-dire une figure qui par principe refusera toute conciliation, sans hésitation. Sánchez décide de jouer sur les myèmes associés à Antigone dès sa première réplique puisqu'elle est « *resolu[e]* » (*resuelta*), elle n'a « *jamais d'hésitation* » (*nunca vacilará*). Avec ironie, elle-même se caractérise par ces myèmes : elle a conscience qu'elle est « trop jeune » (*demasiado joven*), elle sait qu'elle va « mourir demain » (*voy a morir mañana*) mais l'aura décidé, de même elle constate qu'elle doit « avoir des frères¹⁹⁵ » (*se necesitan hermanos*). Ces myèmes sont réutilisés avec ironie mais permettent dès l'entrée de la pièce de reconnaître le mythe.

On observe donc que les auteurs utilisent de nombreux ressorts stylistiques pour actualiser leurs pièces, tout en jouant avec leur dimension antique par le mélange du trivial et de la splendeur tragique. Cette actualisation confère une autre dimension aux pièces sans pour autant les subordonner à une visée idéologique. Nous assistons désormais à une tragédie humaine, une tragédie du quotidien à la dimension universelle.

Nous avons donc vu dans cette partie les conséquences du choix de réécrire. Bien différente de la traduction ou de l'imitation, la réécriture est un geste signifiant sur le plan politique : réécrire c'est corriger, et dans le cas des auteurs étudiés, corriger les représentations laissées par une riche tradition mythologique. Les auteurs ont laissé des traces de cette intention dans leurs textes par le biais de passages métalittéraires qui changent le sujet de l'œuvre : la réécriture pousse la littérature à ses limites, devenant l'un des thèmes de l'œuvre. Cette réécriture s'inscrit dans un contexte précis, celui du XX^e siècle, où bien d'autres auteurs ont choisi de réécrire les mythes antiques, ce qui témoigne d'une volonté, si ce n'est d'une nécessité, de revenir aux Anciens pour mieux comprendre leur époque. Ce nouveau rapport aux Anciens donne lieu à des œuvres nouvelles, nouvelles dans les procédés d'écriture mis en place. Si les auteurs étudiés suppriment le chœur tel qu'il était présent à l'Antiquité, ils le disséminent dans leur texte, le modernisent pour lui donner plus de sens. De même, les auteurs utilisent, pour mieux la détourner, la notion de fatalité qui est essentielle pour comprendre la tragédie antique : simple excuse

¹⁹⁵ Luis Rafael SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 448-449.

pour ne plus agir, ou machine irrationnelle qui broie les personnages, la fatalité permet surtout d'interroger la notion d'action et de libre arbitre, deux concepts problématiques après la Seconde Guerre Mondiale. Les auteurs actualisent le tragique, et interrogent ainsi la condition humaine, et ce, par de nombreux procédés. La banalisation et la dégradation du mythe, par exemple, ont un effet proximisant : le tragique devient l'existence même, le quotidien. Cette banalisation va de pair avec une démythification du mythe, même s'il reste reconnaissable par les mythèmes. L'utilisation de l'anachronisme et de l'humour permettent, comme les autres procédés, de renforcer le message des pièces : tous ces procédés de transformation impliquent un décalage avec les textes antérieurs, une dissonance qui signale les textes du corpus comme tels, ce qui fait réfléchir le lecteur/spectateur.

Finalement, choisir de réécrire un mythe, c'est déjà le déconstruire, et par conséquent le geste est en lui-même politique. Mais la portée politique des pièces se retrouve également à un niveau diégétique puisque ce sont des mythes qui parlent de politique comme nous l'avons souligné plus tôt. Il nous faut donc prolonger cette première partie en nous plaçant cette fois-ci à l'échelle diégétique en analysant la représentation du pouvoir dans le corpus.

Deuxième partie

Le « grand jeu¹⁹⁶ » du pouvoir : la représentation du politique ou le politique en représentation.

¹⁹⁶ « Det stora spelet », Per Olov ENQUIST, *op. cit.*, p.45.

Une lutte de pouvoir se situe au cœur des œuvres du corpus. En effet, les personnages forment deux camps opposés : gouvernants contre gouvernés. Le pouvoir s'exerce violemment, souvent au détriment des gouvernés. Représenté comme à la fois fragile et tout-puissant, l'État en place oppresse la population dont font partie les héroïnes. Face à un pouvoir perçu comme illégitime et abusif, des figures de la résistance émergent. Il nous faut d'emblée souligner la théâtralité du politique, dans les deux camps. En effet, au théâtre « l'action se ramène à la parole¹⁹⁷ » : dès lors, s'appropriier le pouvoir, c'est s'approprier la parole. Nous assistons ainsi à une lutte rhétorique, chaque personnage tentant de donner une valeur performative à son discours. Pour les représentants du pouvoir, la théâtralité du politique va plus loin puisqu'ils tentent de mettre en scène un régime démocratique, du moins de légitimer leurs décisions ainsi. *A priori*, l'opposition proposée par les auteurs étudiés semble manichéenne : la lutte des personnages prend des allures de psychomachie. Cependant, quoique les personnages soient des figures voire des types, ils sont profondément ambigus. À la fin des pièces, aucune vision ne triomphe. Il ne faut donc pas voir dans ces oppositions un théâtre engagé voire un théâtre à thèse, mais plutôt une réflexion sur le politique et en particulier sur le politique au XX^e siècle.

En effet, gravitent autour des personnages des débats de philosophie politique qui ont resurgi avec les régimes totalitaires. Ainsi retrouve-t-on des arguments utilitaristes, déontologistes, positivistes, etc. Le déontologisme puise sa source dans la morale kantienne. Le déontologiste pense qu'un acte peut être bon en lui-même : il a des principes, des interdits moraux tout comme des devoirs. Les actes seront jugés comme bons ou mauvais selon ces principes. Le juriste et philosophe Jeremy Bentham¹⁹⁸ a théorisé l'utilitarisme. Selon cette doctrine, les actes seront jugés comme bons ou mauvais selon leurs conséquences. La morale est donc relative à l'intérêt qu'a l'action pour la collectivité. En termes wébériens, c'est l'opposition entre « l'éthique de conviction » et « l'éthique de responsabilité ».

L'Histoire se heurte au politique, et une tension s'opère entre un mouvement vers l'exemplarité, l'universel, et une volonté de moderniser le mythe, notamment en mettant en scène de nouvelles formes de violence. Si Sánchez a effectué la transposition la plus radicale, changeant le lieu et l'époque de l'action ainsi que les noms des personnages, les

¹⁹⁷ Gérard GENETTE, *op. cit.*, p. 404.

¹⁹⁸ Jeremy BENTHAM, *Introduction of the Principles of Moral and Legislation*, Londres, T. Payne and son, 1780. Si Jeremy BENTHAM pose les bases de l'utilitarisme et lui donne son nom, c'est son disciple John Stuart MILL qui en fera une philosophie véritablement élaborée.

autres auteurs ne sont pas allés aussi loin. Gérard Genette, commentant l'*Antigone* d'Anouilh, remarque que la pièce n'est pas une transposition à l'époque moderne mais le maintien

de l'identité historique de l'action et de ses personnages comme un travestissement, et c'est ce maintien qui donne leur sens et leur saveur aux modernismes de détails¹⁹⁹.

Cette analyse peut s'appliquer à *Médée* et *Till Fedra*, pièces dans lesquelles on observe une tension entre des détails modernes et un univers plutôt antique.

La représentation du politique est donc profondément ambiguë dans les œuvres du corpus : quoique les figures de la résistance emportent la sympathie du lecteur/spectateur, leur échec à transmettre leurs idées et le dénouement tragique et mortel des pièces interrogent ce qu'on pourrait lire trop facilement comme un héroïsme exemplaire. De même, quoique les hommes au pouvoir usent de la violence et de formes détournées de celle-ci pour gouverner, ils sont représentés comme faillibles, seuls, en proie au doute. Il s'agira donc d'analyser l'affrontement idéologique qui est mis en place sur scène et de voir comment les auteurs ont réutilisé des thèmes qui étaient déjà présents dans « les textes mobilisés²⁰⁰ ».

1. Formes et figures de la résistance.

Viviane Koua dit à propos de *Médée* qu'elle représente la

farouche opposante à tous les régimes totalitaires qui s'octroient le droit de décider à la place des autres. [...] [L]e combat de *Médée* constitue la lutte contre l'inégalité et l'injustice sociale. C'est toute une révolution, un changement du monde opprimé, accablé et dépouillé par l'occident qu'elle instaure²⁰¹.

Cette analyse s'applique aussi bien à *Antigone* qu'à *Phèdre*. De fait, les héroïnes se constituent « figures » de la résistance, au sens où elles viennent emblématiser une opposition radicale. Leur radicalité s'explique d'ailleurs par cette vocation à incarner le « non ». Cette résistance prend plusieurs formes et utilise différents moyens.

Sánchez fait de son personnage le héraut de la révolte et de l'opposition. En effet, la résistance d'*Antigone* est totale, elle est celle qui dit 'non', tout comme *Médée*, mais

¹⁹⁹ Gérard GENETTE, *op. cit.*, p. 468.

²⁰⁰ Alexandre PLANQUE-TAFTEBERG, *op. cit.*, p. 3.

²⁰¹ Viviane KOUA, *op. cit.*, p. 329.

ce refus touche toutes les institutions : « C'est à la société qu'elle dit non, aux adultes, au mariage, [...] au système²⁰² ». Dans l'œuvre de Sánchez, elle représente une voix différente, la seule qui s'oppose au discours hégémonique. Pour donner plus de poids à cette parole solitaire, Sánchez fait d'Antigone la narratrice de sa propre histoire, en mesure de commenter l'action. Cette caractéristique limite et, en même temps, renforce sa parole :

Antigone, en tant que grand témoin de la pièce, s'approprie le rôle de narratrice et interrompt continuellement l'action dramatique par des monologues amers et incisifs. Cela lui permet de partager avec le public son interprétation des événements et d'imposer son point de vue. De là son pouvoir consiste précisément à subvertir l'ordre totalitaire du généralissime par le biais d'un acte transgressif d'interprétation²⁰³.

L'une des mécaniques de la résistance d'Antigone, dès lors, c'est son pouvoir de commentaire voire de réinterprétation. Elle réécrit ainsi les paroles de Créon, et devient un avatar de l'auteur qui, lui aussi, réécrit et réinterprète le mythe :

CRÉON – Des foules innombrables se sont rassemblées devant le palais [...] en adhésion spontanée envers ma personne.
ANTIGONE – Des foules amenées à toute vitesse par des rabatteurs de quartier. Des foules amenées par force sous la menace d'être fiché²⁰⁴.

Antigone déconstruit le discours de Créon au moment même où il le prononce. La résistance d'Antigone a donc une dimension rhétorique, la parole devenant le cœur de sa lutte : elle dispose d'un « arsenal de réponses²⁰⁵ ». Lors des scènes qui l'opposent à un autre personnage, elle réfute systématiquement le discours adverse. Elle renvoie ainsi Créon à sa condition humaine en refusant son titre de « généralissime » auprès d'Aurora. Elle le rend alors moins terrifiant car moins puissant, et lui retire son titre militaire. De même, elle refuse l'euphémisation opérée par la propagande d'État : elle appelle le régime « dictature²⁰⁶ » et non République, ou encore elle rappelle que son père n'est pas « mort »

²⁰² Simone FRAISSE, « Antigone » dans Pierre BRUNEL (dir.) *Dictionnaire des mythes féminins*, Monaco, Rocher, 2002, p. 93.

²⁰³ « Antígona, como la gran testigo de la obra, se apropia del rol de narradora y continuamente media la acción dramática con sus monólogos amargos e incisivos. Esto le permite compartir con el público su interpretación de los hechos e imponer su punto de vista; de ahí que su poder consista precisamente en su habilidad de subvertir el orden totalitario del Generalísimo mediante un acto transgresivo de interpretación. », Gina BELTRÁN VALENCIA, « Antígona Pérez y el sensacionalismo: la desarticulación de un sistema totalitario », *art. cit.*, p. 11-12.

²⁰⁴ « Multitudes innumerables se concentraron frente a palacio [...] en espontánea adhesión a mi persona. / Multitudes traídas a toda prisa por comisionados de barrio. Multitudes a quienes se obligó con la amenaza de un informe a palacio. », Luis Rafael SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 477.

²⁰⁵ « un almacén de respuestas », *ibid.*, p. 481.

²⁰⁶ « dictadura », *ibid.*, p. 456.

mais a été « assassiné²⁰⁷ ». Elle est donc la seule à nommer ce que Créon même n'ose nommer. Son discours se veut intrusif et libre, en témoigne la didascalie « à l'insu de²⁰⁸ ». Le contrôle du discours est bien l'enjeu du combat entre Créon et Antigone. Les stichomythies de la scène 2 exhibent cette volonté d'avoir le dernier mot sur l'autre : « les excès de... / Torture... / Discipline... / Torture... / Rigueur... / Torture²⁰⁹ ». À la fin de la scène, elle avoue partiellement ses actes, mais elle ne donne que des informations qui ne peuvent servir à Créon. La première forme de résistance du personnage est donc rhétorique. Au théâtre, la parole c'est l'action mais également le pouvoir.

Son acte de résistance touche également à la religion chrétienne. En effet, Sánchez réécrit Antigone comme une figure christique et mélange ainsi une tradition religieuse latino-américaine à un mythe gréco-romain européen. Gina Beltrán Valencia montre ainsi comment le parallèle s'établit :

Les répliques d'Antigone idéalisent la distinction chrétienne entre le corps et l'âme. Elle cherche à construire un parallélisme : en tant que martyre elle peut endurer de grandes souffrances physiques au nom de son âme. Son idéalisme s'accentue au fur et à mesure de l'œuvre jusqu'à concevoir sa mort comme un passage vers le monde idéal des idées. Peu avant d'être fusillée, Antigone s'exclame²¹⁰ : « Antigone est le nom synonyme de l'idée vivante, obsédante, éternelle de la liberté. [...] Me tuer c'est m'aviver, c'est faire de moi le sang nouveau qui irriguera les veines de notre mère Amérique²¹¹. »

Son sacrifice, qui se fera au nom de l'amour qu'elle porte aux autres, comme elle l'annonce²¹² à Pilar, la rapproche du Christ. De plus, nous avons remarqué plusieurs points communs. Ainsi, au début de la pièce, Antigone est arrêtée depuis douze jours et la pièce se joue en douze scènes. Or le Christ a été transpercé de douze clous et douze apôtres l'entourent. Tout comme le Christ, elle sera trahie par des proches, notamment sa meilleure amie et son amant. Humiliée, les seules qui plaideront en sa faveur seront les femmes réunies en un chœur, comme pour le Christ. Sánchez renforce le parallèle en la

²⁰⁷ « cuando tu padre murió... / Cuando mi padre fue asesinado. », *ibid.*, p. 458.

²⁰⁸ « por debajo de », *ibid.*, p. 462.

²⁰⁹ « los excesos de... / tortura... / Disciplina. / tortura... / Rigor. / Tortura... / Presión a la que tuvieron. », *ibid.*

²¹⁰ « Las palabras de Antígona idealizan la distinción cristiana entre el cuerpo y el alma apuntando hacia una construcción de sí misma como una mártir capaz de padecer grandes sufrimientos físicos en nombre de lo espiritual. Su idealismo se acentúa a medida que la obra se desarrolla y ella llega a concebir su muerte como el paso al mundo inmortal de las ideas. Poco antes de ser fusilada, Antígona exclama », Gina BELTRÁN VALENCIA, « Antígona Pérez y el sensacionalismo: la desarticulación de un sistema totalitario », *art. cit.*, p. 8.

²¹¹ «Antígona es otro nombre para la idea viva, obsesionante, eterna de la libertad [...]. Matarme es avivarme, hacerme sangre nueva para las venas de esta América amarga», Luis Rafael SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 501.

²¹² « Morir es dar amor, el más completo amor », *ibid.*, p. 500.

faisant apparaître dans un « jet de lumière conique²¹³ » à deux reprises. Plus que figure christique, elle se fait missionnaire en tentant de propager les principes chrétiens. Cependant, il s'agit de sa propre version, et ses principes appuient sa vision politique. Elle affirme que « les hommes ne finissent pas quand ils meurent²¹⁴ », ce qui reprend l'idée de l'éternité de l'âme. Elle va néanmoins restreindre immédiatement ce postulat à des hommes politiques : « Je veux parler des grands hommes²¹⁵ ». L'acmé de ces affirmations se situe à l'acte I scène 6 lorsqu'elle débat avec Monseigneur. Lui-même en est choqué : « (*incrédule*) Tu prétends nous enseigner les dogmes du salut et de la condamnation²¹⁶ ». Elle s'affirme la plus croyante d'entre tous par son geste de rébellion : « Je crois Monseigneur. Je me trouve dans ces sous-sols parce que je crois²¹⁷ ». Elle tente en fait de se faire martyre, martyre politique et religieuse. Sa vision de la religion chrétienne apparaît comme plus juste que celle de monseigneur qui se cache derrière sa soutane. Rappelons que le personnage de Sánchez fait en partie référence à Olga Viscal Garriga qui était une fervente catholique.

Antigone poursuit, en outre, une visée déontologique : elle place les principes avant tout calcul politique. Elle affirme tout au long de la pièce des règles qu'elle veut faire passer pour des vérités générales. Au moment de mourir, elle affirme ainsi que les principes vont rattraper Créon : « La vie, Créon, exige des principes de ceux même qui s'obstinent à les nier²¹⁸. ». De ce fait, elle choisit la mort au nom de ce système :

Pour moi il n'y a pas d'alternative. Je veux vivre. Je veux être témoin de mon temps. Mais non au détriment de ma propre estime²¹⁹.

En effet, les désirs et souhaits d'Antigone, dont sa réunion avec Fernando, se heurtent à ses principes. Or, en tant que déontologiste, ses principes sont considérés comme supérieurs. *A contrario*, les autres personnages pensent de façon utilitariste. On peut ainsi citer Aurora : « Qu'as-tu à y gagner, Antigone ? Les Tavarez sont morts maintenant²²⁰ ». Sa mère pense en termes utilitaristes, elle remarque que l'affrontement d'Antigone n'a pas d'intérêt si ce n'est par principe, ce qu'elle ne peut comprendre. De

²¹³ « chorro cónico de luz », *ibid.*, p. 449.

²¹⁴ « Los hombres no acaban cuando mueren. », *ibid.*, p. 457.

²¹⁵ « Los hombres grandes, digo », *ibid.*

²¹⁶ « (incrédulo) Nos pretendes aleccionar en los dogmas de la salvación y la condena. », *ibid.*, p. 483.

²¹⁷ « Creo Monseñor. Estoy en estos sótanos porque creo. », *ibid.*, p. 481.

²¹⁸ « la vida Creón que exige principios hasta a aquellos que insisten en negarlos », *ibid.*, p. 501.

²¹⁹ « para mí no hay alternativa. Quiero vivir. Quiero ser testigo de mi tiempo. Pero no a cambio de mutilar mi propia estimación. », *ibid.*, p. 485.

²²⁰ « Qué ganas Antígona. Los Tavárez ya están muertos », *ibid.*, p. 456.

même Irène pense-t-elle en des termes utilitaristes :

IRENE. [...] Dire non à Créon c'est dire : désigne un policier qui s'attache à mes pas.
ANTIGONE. C'était plus honnête²²¹.

Le débat qu'elle a avec Irène est un débat qui oppose utilitarisme (Fernando n'a pas à se signaler comme opposant politique, puisqu'il n'a rien à y gagner) et déontologisme (Fernando doit le faire par principe). Le combat d'Antigone est donc également un combat éthique : elle pose des principes et des valeurs, et se réfère à ce système seul. Son opposition aux autres en découle, il y a une incompréhension fondamentale entre les personnages. Ce système d'opposition met en valeur la résistante qui apparaît comme héroïque et exceptionnelle.

Toutefois, la résistance d'Antigone a des limites. Lors de leur entretien final, Créon offre à Antigone l'exil qui lui permettrait de le dénoncer et de pouvoir véritablement agir. Elle refuse, et son refus semble reposer sur l'orgueil : elle refuse tout compromis lorsqu'elle s'aperçoit qu'il doute. De fait, à d'autres moments de la pièce, le personnage ne semble pas aussi puissant qu'il a pu l'être autrefois : Antigone hésite à cause de Fernando auprès de sa mère, hésitation qui cesse quand elle apprend qu'il l'a trahie. De même cède-t-elle auprès de Créon à l'Acte II : elle l'appelle « généralissime », puis « oncle²²² » et se jette à ses pieds. Même si ces actions sont temporaires, nous voyons par-là que l'Antigone de Sánchez n'est pas complètement déontologiste mais se targue de l'être. Enfin, sa résistance déontologique est limitée : Irène lui rappelle que « Dehors c'est autre chose²²³ ». Si Antigone s'appuie sur des principes universels, elle en oublie les faits et l'impossibilité de ce qu'elle demande aux autres. Quoiqu'Irène serve de faire-valoir à l'héroïsme d'Antigone, elle apparaît également comme une résistante résignée face à la réalité.

Antigone résiste donc jusqu'à la fin de la pièce, comme annoncé à l'exposition. Sa résistance prend trois formes : c'est une résistance qui repose sur le langage, sur la religion chrétienne et sur la morale déontologiste. Bien que sa mort fasse l'objet d'une prolepse, cette mort est présentée comme un choix conscient. Tout comme chez Sophocle, Créon (-et Monseigneur-) ne veut pas la tuer, c'est elle qui le veut. On peut la rapprocher

²²¹ « Decirle no a Creón es decirle : asigna un policía que siga mis pasos. / Era más integro. », *ibid.*, p. 496.

²²² « Generalísimo [...] tío Creón », *ibid.*, p. 488-489.

²²³ « Afuera es otra cosa », *ibid.*, p. 495.

de Médée, qui est une « victime volontaire » « en manque de bourreau²²⁴ ».

La révolte de Médée, si elle utilise souvent les mêmes armes qu'Antigone, a une nature différente. Tout d'abord par le mépris éprouvé par Médée. La protagoniste, contrairement à Antigone, n'essaie pas de représenter un peuple ou bien d'être suivie par lui ; bien au contraire elle méprise les autres. Clément Borgal l'analyse ainsi :

Accepter, c'est capituler, pactiser, et par conséquent trahir. [...] une seule attitude reste digne, celle de la révolte, du refus – et le dédain profond, pour ne pas dire le sarcasme et la haine, à l'égard des faibles, incapables d'affirmer leur volonté de salut et de pureté²²⁵.

Finalement la révolte de Médée est beaucoup plus personnelle, ce qui importe c'est « d'aller jusqu'au bout de²²⁶ [soi-même] ». L'héroïne est donc plus comparable à Phèdre qu'à Antigone : sa révolte est plus existentielle et plus identitaire que politique. Il s'agit du « problème du moi » selon Clément Borgal :

D'une part, l'homme s'identifie à l'histoire de sa vie. Il est ce que les années vécues l'ont fait devenir. Mais d'autre part, ce travail de la durée s'est appliqué à une sorte de matière première, que l'homme ressent au fond de lui-même comme sa nature profonde et la plus authentique. [...] Comment concilier ces deux aspects ? Ici se place la révolte du héros d'Anouilh²²⁷.

Cependant, cette identité perdue est liée à un État ce qui va donner à cette quête identitaire une nature politique. Déjà parce qu'elle se révolte contre un système politique patriarcal, et ensuite parce qu'elle a perdu son pouvoir politique et le respect qui lui était dû avec. La reconquête de l'identité se fait donc également reconquête d'un pouvoir d'action, et de parole, dans l'espace théâtral.

Après la perte de son statut d'épouse, elle se révolte contre sa propre féminité, du moins contre une féminité qui passe par le regard de l'autre. De femme fatale, « plus belle²²⁸ » que les autres, elle devient une femme révoltée et elle se révolte contre son statut de mère. Désormais ni mère ni épouse, elle devient une icône d'émancipation féminine. Par conséquent, l'infanticide est un geste politique. Il n'est plus représenté comme l'aboutissement d'une passion hystérique et destructrice : c'est un acte signifiant politiquement, un acte de résistance. En cela Anouilh change complètement la portée de la pièce. Pour Clément Borgal, cette résistance féminine est un motif qui revient chez Anouilh, il parle d'une « galerie des jeunes filles d'Anouilh » qui « n'acceptent ni leur

²²⁴ Závěš ŠUMAN, « Médée en mal de bourreau. », *art. cit.*, p. 251.

²²⁵ Clément BORGAL, *op. cit.*, p. 50.

²²⁶ *Ibid.*, p. 95.

²²⁷ *Ibid.*, p. 43.

²²⁸ Jean ANOUILH, *op. cit.*, p. 63.

condition de femme ni les nécessités sociales²²⁹ ».

La particularité de la révolte de Médée est également liée au fait qu'elle soit étrangère. Elle refuse d'être marginalisée et ne cesse de rappeler son droit à la politique, en particulier lorsqu'elle est face à Créon ; puis, lorsque cette réclamation échoue, elle va reconquérir ce pouvoir en tuant les dirigeants de la Cité. Ainsi va-t-elle rappeler son ascendance à Créon :

Regarde-moi dans les yeux et reconnais-moi. Je suis Médée, la fille d'Éatès [...] Je suis de ta race. De la race de ceux qui jugent et qui décident, sans revenir après et sans remords²³⁰.

On remarque qu'elle inverse le rapport de force en donnant des ordres à Créon par l'emploi de deux verbes à l'impératif. De même, elle va détourner le sens du mot « race » : à une conception géographique qui l'exclut du pouvoir, elle oppose une race différente, une caste, celle de ceux qui gouvernent. On remarque que, pour Médée, la participation au politique est constitutive de son identité : le *Medea nunc sum* revient dans cette réplique. Mais Créon rejette cette association. Paradoxalement, comme pour Jason, le seul « nous » possible, la seule association possible est liée au crime : « j'ai beaucoup tué, Médée, moi aussi²³¹. ». Finalement, plus la pièce avance, plus la culpabilité, au sens juridique, se déplace sur les autres personnages.

On remarque que le fait que Médée soit étrangère lui permet d'avoir un regard critique sur la société corinthienne. Le personnage fonctionne comme les figures de sauvages, elle va « révèle[r] l'inhumanité du monde [...] jusqu'à renoncer [...] au bonheur²³². ». Médée est une figure du savoir : elle possède un savoir surnaturel, étant associée à la sorcière et à Hélios, mais elle a également un œil neuf. Ainsi, elle

voit ce que les autres dissimulent ou taisent et ne se laisse prendre à aucun stratagème. C'est une position face au savoir qui la rend paradoxalement vulnérable car elle brise les apparences, dérange les habitudes, révèle des situations inconfortables et dit ou fait dire des interdits ou des tabous²³³.

Cette capacité est liée à son intelligence qui est dans son nom même : *medomai* soit réfléchir, méditer . Elle utilise la *metis*, la ruse. Dès lors sa résistance prend appui, comme chez Antigone, sur sa capacité à maîtriser la rhétorique. Par cette maîtrise, elle

²²⁹ Clément BORGAL, *op. cit.*, p. 95.

²³⁰ Jean ANOUILH, *op. cit.*, p. 36.

²³¹ *Ibid.*, p. 42.

²³² Mathieu LETOURNEUX, « Sauvage (La) » dans Pierre BRUNEL (dir.), *Dictionnaire des mythes féminins*, Paris, Rocher, 2002, p. 2095-2096.

²³³ Florence FIX, *Médée. L'altérité consentie*, *op. cit.*, p. 80.

inverse le rapport de force entre Créon et elle. On note ainsi le retournement opéré syntaxiquement, qui s'apparente au chiasme :

LA NOURRICE – Qu'est-ce qu'ils vont faire de nous maintenant ?
MÉDÉE – Quelle question ! Ce qu'il faut se demander, c'est ce que nous allons faire d'eux, la vieille²³⁴ !

Alors que la nourrice les présente comme patient d'une action, Médée reprend le contrôle de cette action en inversant le syntagme verbal. Elle refuse d'avoir peur d'un « ils » vague voire désincarné, de ce « eux ». Au pluriel désincarné, elle oppose un « nous » fort. De même, alors que depuis le début de la pièce, elles sont représentées comme des mendiante, Médée appelle Créon « roi pouilleux²³⁵ », inversant ainsi le discours péjoratif et la situation à son avantage. Ce n'est plus Médée qui a peur des Corinthiens, mais les Corinthiens qui ont peur d'elle. Comme le souligne Florence Fix, elle ne se laisse pas abuser par Créon mais elle devine ses intentions et dévoile son hypocrisie :

Tu me vois torturée par les Thessaliens le jour même de ses noces [celles de Jason] ? Tu me vois au procès, à quelques lieues de Corinthe, disant à voix haute pour qui j'ai fait tuer Pélidas ? Pour le gendre, honnêtes juges, pour le gendre honoré de ce bon roi voisin avec lequel vous entretenez les meilleurs relations possibles²³⁶...

Elle montre ainsi au spectateur qu'elle a compris pourquoi Créon ne la livrera pas à ses ennemis : elle est la seule à pouvoir exposer la culpabilité de Jason. Son refus de la tuer ainsi n'est pas un acte miséricordieux mais un moyen de se sécuriser politiquement. Dans la même scène, alors que Créon l'exclut complètement et l'individualise (« toi seule »), elle lui rétorque que

Quoique barbare, quoique étrangère [...] [là] d'où je viens les mères y tiennent leurs petits, Créon, serrés contre elles, comme les autres. Les bêtes des forêts le font aussi²³⁷.

Dans cette réplique, elle utilise une image archétypale, celle de la mère, pour manipuler Créon. Elle joue sur les représentations qu'ont les Corinthiens, sur leur sentimentalisme, pour mieux arriver à ses fins. Duarte Mimoso-Ruiz souligne cette manipulation :

Les larmes [l'utilisation du pathétique] sont à un premier niveau la marque [...] du retour de la

²³⁴ Jean ANOUILH, *op. cit.*, p. 24.

²³⁵ *Ibid.*

²³⁶ *Ibid.*, p. 43.

²³⁷ *Ibid.*, p. 41.

nature féminine de Médée ; mais le pathétique est aussi un écran²³⁸.

Amère, elle souligne cette hypocrisie des Corinthiens qui masquent leurs intentions politiques :

Race d'Abel, race des justes, races des riches, comme vous parlez tranquillement. C'est bon, n'est-ce pas, d'avoir le ciel pour vous et aussi les gendarmes. [...] C'est bon d'être bon, d'être noble, d'être honnête²³⁹.

Habilement, elle montre que grâce à la possession spatiale (« le ciel ») et militaire (« les gendarmes ») les dominants peuvent alors dominer également la morale, la justice et les valeurs associées. On note ainsi la syllepse et la répétition ironique sur « bon ». Médée est la seule à voir que la possession matérielle et la force permettent de posséder les représentations. C'est ainsi que se construit une culture hégémonique : on pourra alors parler de majorité et de minorité. Dès lors

Ce que dénonce Médée, c'est donc cette perversion du droit et de la loi qui permet aux autorités de Corinthe et à leurs complices (Jason) de justifier leurs injustices²⁴⁰.

La parole de Médée est ainsi une force dans la pièce, jusqu'à sa mort elle est à l'initiative de l'action. Pour Florence Dupont, la parole de Médée est spécifique en ce qu'elle consiste en un long cri :

Ce cri ne s'adresse plus aux hommes, il n'est pas un appel à l'aide. C'est la découverte d'une identité nouvelle, dans un autre monde, celui des monstres²⁴¹.

La monstruosité de Médée, son étrangeté (celui qu'on désigne comme différent, de *monstro*), lui permet d'avoir et un regard neuf sur la Cité et une parole dissonante, intelligente qui va lui permettre la découverte de son identité monstrueuse. Florence Fix précise : « elle maîtrise une parole en liberté, sans souci de retenue courtoise ou de réticence convenue²⁴². ».

La résistance de Médée passe donc par son identité. Alors qu'Antigone déconstruit la parole de l'autre, Médée va jusqu'à inverser les rapports de force. Elle refuse d'être

²³⁸ Duarte MIMOSO-RUIZ, *op. cit.*, p. 110.

²³⁹ Jean ANOUILH, *op. cit.*, p. 71-72.

²⁴⁰ Duarte MIMOSO-RUIZ, *op. cit.*, p. 191.

²⁴¹ Florence DUPONT, *Les monstres de Sénèque*, Paris, Belin, 2011, p. 17.

²⁴² Florence FIX, *op. cit.*, p. 61.

reléguée au rôle d'épouse et de mère, et elle refuse d'être marginalisée. Pour récupérer sa liberté et pour être reconnue par les autres, elle va utiliser une parole intelligente et rusée. La parole de Médée est spécifique, tout comme Antigone c'est une voix dissonante. Mais cette différence va jusqu'au monstrueux, c'est pourquoi sa parole est libre.

Dans la pièce d'Enquist, si la révolte est plus personnelle, plus existentielle, comme celle de Médée, elle est moins solitaire : cette révolte est distribuée en plusieurs personnages. Cependant, incapables de communiquer, c'est par la mort des figures de Phèdre et d'Hyppolite que pourra s'organiser une forme de résistance collective autour de Thérémène, Aricie et Cénone. De plus, cette révolte n'est pas tant dirigée contre un État, un dirigeant, que contre une société et ses normes : la résistance opposée par les personnages est plus totalisante.

Lors de sa première apparition, Phèdre souhaiterait arrêter le temps, ou plutôt le mécanisme tragique qui semble s'être enclenché avant le début de la pièce :

Parfois je souhaite que le soleil ne veuille pas
Monter plus haut
Qu'il reste ici au ras du sol au milieu de
Ce qui pousse
Qu'il reste
Pour que je puisse demeurer
Dans l'œil de la vie
Oh comme je souhaite qu'il puisse toujours
En être ainsi
Oh comme je souhaite qu'il puisse toujours
En être ainsi²⁴³

Le procédé d'anaphore (*blik var [...] blik var*, « qu'il reste [...] qu'il reste ») et la répétition à la clause signifient syntaxiquement la volonté d'empêcher la machine infernale de se mettre en route. La révolte de Phèdre prend une dimension tragique et absolue : elle souhaite arrêter le temps, voire la pièce même. De fait, pendant toute la pièce, Phèdre résiste à la société et à ses normes, et notamment aux rôles qui lui sont assignés. En tant que femme, elle est censée être dans le paraître et ne pas désirer la sexualité, or le personnage est obsédé par cet interdit de sexualité qu'elle perçoit d'abord comme un interdit existentiel. De même, alors que ses enfants sont censés être sa raison de vivre, elle ironise sur cette importance déléguée au rôle de mère :

²⁴³ « Jag önskar ibland att solen aldrig / ville stiga högre / Bli kvar här nere mitt bland det / som växer / Bli kvar / Så att jag kunde stanna kvar / i livets öga / Å vad jag önskar att det alltid / kunde vara så / Å vad jag önskar att det alltid / kunde vara så », Per Olov ENQUIST, *op. cit.*, p. 20.

PHÈDRE – Je crois que j’ai envie de mourir [...]
 ŒNONE (*vivement*) –
 Cesse de dire ces choses
 Tu as deux enfants à charge
 PHÈDRE –
 Les enfants les enfants les enfants
 D’autres que moi s’en occupent
 Et je ne suis pas faite pour être esclave²⁴⁴

Enfin, en tant qu’épouse, son devoir conjugal s’est transformé en un viol conjugal. Cependant, ce n’est pas seulement contre ces rôles féminins qu’elle résiste mais contre la société elle-même par l’inceste. En effet, son amour pour Hyppolite n’est pas tant une passion amoureuse qu’une transgression d’une loi sociétale fondamentale. Freud démontre que la société humaine s’est construite sur des interdits fondamentaux, et sur les principes de frustration et de sublimation²⁴⁵. Pour le psychanalyste, c’est quand l’homme a appris la frustration et qu’il a sublimé ses pulsions que la société est née. Parmi ces pulsions, il y a l’inceste, dont l’interdiction va permettre une meilleure transmission des gènes et va permettre des alliances entre différentes familles. Par conséquent, le désir incestueux de Phèdre est un retour à un état pré-civilisationnel, un refus de la société humaine. Dès lors, une opposition s’établit entre Phèdre et Œnone :

ŒNONE –
 Mais Phèdre mon enfant pourquoi touches-tu
 justement à ce qui est
 interdit
 PHÈDRE –
 Parce que seul ce qui est interdit
 me touche²⁴⁶

Le chiasme, que l’on retrouve en suédois, souligne l’opposition entre les personnages. Tandis qu’Œnone représente le peuple, la tradition et les discours dominants, Phèdre représente l’indicible malaise existentiel du XX^e siècle, malaise qui entraîne une remise en question de tous les fondements de la société. Enfin, Phèdre tente, comme Médée, de reconquérir un pouvoir. Bien qu’elle soit reine, elle n’a pas de rôle politique, ce qu’Œnone lui rappelle : « tes ordres / nul n’en a cure²⁴⁷ ». Pourtant, à la fin de pièce, elle devient le

²⁴⁴ « Fedra – Jag tror att jag vill dö [...] / Oinone (*häftigt*) – Nu är du tyst / Två barn har du ta ansvar för / Fedra – Barnen barnen barnen / Det finns andra som tar hand om dem / Och jag är ingen slavnatur », *ibid.*, p. 33.

²⁴⁵ Sigmund FREUD, *Le malaise dans la culture* [1929], éd. Pierre Pellegrin, trad. Dorian Astor, Paris, GF Flammarion, 2010.

²⁴⁶ « Oinone - Men Fedra lilla barn varför rör du / just vid det som är / förbjudet / Fedra – För bara det förbjudna / rör vid mig », Per Olov ENQUIST, *op. cit.*, p. 35.

²⁴⁷ « Dina befallningar / sitter i bergen », *ibid.*, p. 73.

chef symbolique de la résistance.

Alexandre Planque Tafteberg remarque qu'une redistribution de l'héroïsme et du monstrueux a été opérée par Enquist. En effet, un renversement s'effectue autour d'Hyppolite qui devient un personnage héroïque. Cet héroïsme provient de sa résistance et de son rejet d'une société qui appelle 'héroïsme' la violence et le viol. Sa première réplique : « Non non²⁴⁸ » sonne ainsi comme un refus systématique. Théràmène l'affirme ironiquement à l'exposition : « Je suppose que tu as dit non / comme d'habitude²⁴⁹ ». De fait, la plupart des répliques des personnages sont négatives. Hyppolite se veut, et est représenté comme, personnage à part. Dès l'exposition, il s'exclut de la société et refuse tous les liens qui l'unissent aux autres personnages : « Non / je ne suis plus des vôtres²⁵⁰. ». Si ce refus passe par la parole, Hyppolite refuse également toute action. Il est assez intéressant de voir qu'Hyppolite prend le pendant inverse de Phèdre : Phèdre déplore son inaction en tant que femme, son inutilité et tente de s'intégrer à la sphère publique ; tandis qu'Hyppolite refuse l'action attendue d'un homme et tente d'échapper à la sphère publique.

Tout comme pour Médée et Antigone, la résistance des personnages passe par une maîtrise de la rhétorique : eux aussi dévoilent l'hypocrisie des autres personnages. On note ainsi l'ironie d'Hyppolite :

THÉRAMÈNE –
J'y suis contraint
HYPPOLITE –
Ah tu y es contraint
Comme c'est pratique²⁵¹

Dès l'exposition, Hyppolite souligne la lâcheté de Théràmène qui a mis sa plume au service des mensonges de Thésée. Il voit la justification de Théràmène comme un mensonge, lui qui n'a pas le courage de s'opposer à Thésée. Le personnage de Phèdre, tout comme Médée, ironise sur l'emploi abusif du terme « raisonnable » (*förnuft*) :

Raisonnable
C'est tout ce que tu sais dire
Raisonnable raisonnable

²⁴⁸ « Nej ! nej ! », *ibid.*, p. 21.

²⁴⁹ « Jag antar du sa nej / som van ligt », *ibid.*, p. 25.

²⁵⁰ « Nej / För jag är inte längre med », *ibid.*, p. 30.

²⁵¹ « Theramenes – Det är jag tvungen till / Hyppolitos - Så det är du tvungen till / Så oerhört bekvämt », *ibid.*, p. 27.

Qui peut imaginer qu'il s'agisse de raison²⁵²

Phèdre, répétant le mot, le vide de sens et montre que derrière ce mot il n'y a pas la raison en soi mais un discours social qui n'est pas pertinent.

On remarque que cette parole se transforme dans la pièce. Alors que Phèdre prononce deux monologues à l'entrée des actes, une forme de choralité s'y substitue à la fin de la pièce, marquant la possibilité enfin acquise de pouvoir résister collectivement. De plus, Per Olov Enquist utilise très peu de ponctuation et sa pièce semble être un flot de paroles continues, comme si une parole trop longtemps contenue jaillissait et ne pouvait s'arrêter.

Cependant, les personnages de Phèdre et d'Hyppolite ne pourront pas résister seuls. Hyppolite, en dépit de ce qu'il voudrait, possède Phèdre, comme si la société fonctionnait malgré lui. Quant à Phèdre, il faut attendre le retour de Thésée pour qu'elle résiste. Auparavant, le personnage est caractérisé par la peur. Elle refuse d'assumer la responsabilité de ses actes, ce qui est matérialisé par le fait qu'elle demande à fermer les volets. Il faut donc voir dans la pièce d'Enquist, non tant des figures de la résistance, qu'une résistance en construction, une étincelle, qui prendra forme dans un futur situé après la pièce.

Il est intéressant de noter que pour les trois héroïnes, le fait de résister sera mortel. Elles semblent désirer la mort et y voir le gage de leur liberté : le fait de continuer à vivre serait une trahison envers elles-mêmes. Le désir de mort est donc définitoire de leur identité. Nicole Loraux affirme que, pour une femme, le choix de mourir est un signe de liberté :

violemment les femmes tragiques meurent. Plus exactement, c'est dans cette violence qu'une femme conquiert sa mort. [...] Une mort qui lui appartienne en propre, que, telle la Jocaste de Sophocle, elle se la soit infligée « elle-même à elle-même²⁵³ » ou que, de façon plus paradoxale, on la lui ait imposée²⁵⁴.

En effet, la critique rappelle à plusieurs reprises que la femme tragique choisit rarement sa mort, puisque sa mort est l'apanage de son époux. Seul le héros tragique conquiert sa mort qui est vue comme un aboutissement héroïque. Dans les œuvres du corpus, et particulièrement pour Jean Anouilh qui innove en tuant Médée, c'est l'héroïne tragique

²⁵² « Förnuft / det är det enda du kan tjata om / Förnuft förnuft / Vem inbillar sig att detta är förnuft », *ibid.*, p. 39.

²⁵³ « hékonta kouk akonta » v.1230 de SOPHOCLE, *Œdipe-Roi*.

²⁵⁴ Nicole LORAUX, *Façons tragiques de tuer une femme*, Paris, Hachette, 1985, p. 28.

qui choisit et conquiert sa mort. Quant à Hyppolite, il devient « libre²⁵⁵ » (*fritt*) par sa mort. Il ne tente pas d'échapper à cette mort mais s'en empare car elle est perçue comme le seul moyen pour lui de refuser la société. Cette mort est perçue comme une purification : « Il s'abattit une pluie violente et sèche qui lava / tout cela²⁵⁶ ». Le fait qu'on lui retire ses deux yeux signifie également qu'il échappe à la société de consommation, société du visuel. Enfin, cette mort est perçue comme un retour à une innocence originelle, comme Médée, puisqu'il est décrit comme « flottant comme un fœtus²⁵⁷ ». Par cette mort, Hyppolite va accéder à une forme de vérité, puisque ses yeux sont tournés vers le soleil, ce qui est une référence au regard des aveugles. Ce thème est présent à l'Antiquité et fait l'objet d'une parabole dans *La Bible* : les aveugles ont le regard tourné vers la vérité et voient les choses plus profondément. Après la mort d'Hyppolite, Théràmène va continuer son combat, ce qui différencie la pièce d'Enquist de celles d'Anouilh et de Sánchez. Lui qui participait aux mensonges de Thésée et qui était à l'origine du « grand jeu », va changer de discours :

Il faut opposer une résistance
Seul celui qui s'avoue battu est
écrasé
Il ne suffit pas de nourrir de la haine
Envers les instruments de la mort
Envers les instruments
Il faut les prendre dans sa main²⁵⁸.

Cet appel à l'action est un appel à prolonger la lutte d'Hyppolite. On remarque la radicalité de Théràmène, qui appelle finalement à renverser le pouvoir par la force, c'est le premier personnage et le seul à le faire dans la pièce. Juste après cette réplique, il refuse de participer au régime de Thésée. C'est lui, désormais, qui dit « non » : « Non / Jamais plus²⁵⁹ ». Dès lors, une communauté se forme : Phèdre a un geste de tendresse envers lui.

2. L'individu et le collectif : d'une transmission problématique.

Cette communauté est à interroger vis-à-vis de la résistance opérée par les personnages. La révolte, dans son principe même, induit l'idée de collectivité : si une

²⁵⁵ Per Olov ENQUIST, *op. cit.*, p. 96.

²⁵⁶ « Det föll ett häftigt regn det sköljde bort / allting », *ibid.*, p. 97.

²⁵⁷ « Han låg där gungande som i ett blekrött fostervatten », *ibid.*, p. 99.

²⁵⁸ « Man måste göra motstånd / För den som fogar sig / blir krossad / Det räcker inte bara känna hat till dödens instrument / Till instrumenten / Man måste ta dem i sin hand », *ibid.*

²⁵⁹ « Nej / aldrig mer », *ibid.*, p. 104.

révolte peut être menée par des figures, des guides, ils doivent nécessairement être appuyés par le peuple. Étudier les figures de révoltés c'est donc nécessairement étudier le peuple, la foule et les rapports qu'ils entretiennent. La collectivité prend parfois la forme du chœur. Il faudra voir comment le chœur antique est repris, et dans quelle mesure son existence au XX^e siècle est possible : ce sera donc une analyse thématique du chœur et non structurelle.

L'héroïne face au collectif.

Ce qui fait en partie l'originalité de *La Passion*, c'est le lien qui est établi entre Antigone et les spectateurs. Le premier mot de la pièce est une adresse directe au spectateur : « Commençons²⁶⁰ ». L'utilisation d'un *nous* inclusif, l'utilisation de la valeur performative - puisque la pièce commence avec ce mot - et de la modalité injonctive, inclut directement le spectateur dans l'action, et en fait le complice d'Antigone. Celle-ci brise le quatrième mur dès le début de la pièce avec ironie, rappelant les règles de l'exposition théâtrale par l'utilisation du verbe « devoir²⁶¹ » (*siempre*, « toujours » en espagnol) qu'elle détourne avec ironie (« *Elle sourit*²⁶² »). Celle-ci dit « apporter une histoire²⁶³ », ce qui fait d'elle à la fois le personnage principal et le narrateur. De surcroît, elle dédie cette histoire directement au spectateur et établit ainsi un pacte avec lui. Elle continue ensuite en réfutant ce qu'on pourrait lui reprocher, et ce qui lui sera reproché tout au long de la pièce, c'est à dire sa jeunesse, soit l'un des mythes associés au personnage. Cette jeunesse est au contraire affirmée comme une force : « Oui, j'ai vingt-cinq ans²⁶⁴ ». De fait, c'est un procédé réussi pour Luis Rafael Sánchez puisque les spectateurs de la pièce prenaient régulièrement et vivement parti pour Antigone :

Les comédiens du théâtre Rodante Puertorriqueño ont été intrigués par le profond impact qu'a eu la pièce sur les spectateurs qui se sont identifiés au personnage d'Antigone. À plusieurs reprises, le rejet du personnage du dictateur par les spectateurs était à la limite du grotesque, au point que l'acteur qui jouait Créon a été hué et insulté verbalement entre les scènes²⁶⁵.

²⁶⁰ « Empecemos », Luis Rafael SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 449.

²⁶¹ « par donde se empieza siempre », *ibid.*

²⁶² « *sonríe* », *ibid.*

²⁶³ « Traigo una historia », *ibid.*

²⁶⁴ « Si tengo veinticinco años », *ibid.*

²⁶⁵ « members of Teatro Rodante Puertorriqueño were intrigued by the profound impact of the play on the audience, who identified with the character of Antígona. On several occasions, the rejection of the character of the dictator by the spectators was almost comic, to the point that the actor performing the part of Creón was booed and insulted verbally during the intervals. », Victoria BRUNN, « Revolutionizing Antigone : A Puerto Rican Adaptation of Sophocles' Tragedy », *art. cit.*, p. 42.

Victoria Brunn mentionne également que, vingt plus tard, la réaction des spectateurs est toujours aussi virulente. C'est le signe de l'échec de la distanciation que souhaitait Sánchez.

Cependant, le rapport entretenu entre Antigone et la foule est différent : elle va prendre leur défense et tenter de les représenter. Refusant toute distinction de classes, elle se revendique membre de ce peuple, mais aussi porte-parole de celui-ci. Ainsi déclare-t-elle à sa mère :

Maman, les femmes que tu nommes vulgaires, de basse extraction, ne méritent pas, non plus, d'être condamnées injustement²⁶⁶.

Antigone veut, elle aussi, être « sin apellidos » (sans nom de famille, c'est-à-dire « de basse extraction »), elle demande que l'on enlève la particule de son nom : « Laissez-moi le Pérez commun et rebattu afin que je me sente davantage sur la terre ferme²⁶⁷ ».

Le personnage de Médée prend le contre-pied d'Antigone :

Médée devient le modèle de la rébellion individuelle, refusant de se subordonner à un groupe ou à une idéologie. Être Médée, c'est être seul(e) contre la loi, la norme, la coutume et aussi le nombre qui les soutient²⁶⁸.

Médée se définit par son opposition à tous les personnages, une opposition qui est parfois à peine comprise par les autres personnages. Cette « altérité consentie », Anouilh la renforce en supprimant le chœur des femmes corinthiennes qui était solidaire de sa vengeance. Pas de solidarité féminine donc, mais au contraire une animosité : Créon nous informe que ce sont « les femmes²⁶⁹ » qui répandent des rumeurs sur Médée. Cependant, au début de la pièce, cette solitude n'est pas acceptée par Médée qui refuse de voir que son couple n'est plus : elle clame qu'elle n'est « pas seule²⁷⁰ ». Elle fait référence à Jason, mais elle reste dans le déni :

LA NOURRICE - Il t'abandonne, Médée.
MÉDÉE, criant – Non²⁷¹ !

²⁶⁶ « Mamá las mujeres que tú llamas sin clase, sin apellidos, tampoco merecen una condena injusta. », Luis Rafael SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 453.

²⁶⁷ « Déjeme el Pérez común y manoseado que así me siento más en tierra », *ibid.*, p. 481.

²⁶⁸ Florence FIX, *Médée. L'altérité consentie*, *op. cit.*, p. 123.

²⁶⁹ Jean ANOUILH, *op. cit.*, p. 32.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 14.

²⁷¹ *Ibid.*

Après l'abandon de Jason, Médée se désolidarise du genre humain. Cette acceptation de la solitude passe paradoxalement par le fait d'appartenir à une autre race, « grouillante²⁷² », avec laquelle elle se fond. Cette autre race évoquée est celle des hybrides qui sont présents en Colchide. La présence de ces êtres signale la Colchide comme une terre n'ayant pas fini d'être civilisée et lui donne toute son étrangeté. De fait, le voyage des Argonautes est perçu comme une transgression par le chœur dans la pièce de Sénèque : Médée n'appartient pas au même espace ni au même temps que Corinthe, d'où le fait qu'elle

consent[e] finalement à être différente, à endosser le statut de l'altérité absolue, qui jamais ne s'intègre ni ne s'abolit, qui reste entière²⁷³.

La représentation du collectif

Personnage à part entière dans *La Passion*, la « foule » (*multitud*) aura trois attitudes différentes dans la pièce. Quoique personnage chorique, la foule n'est pas représentée en premier lieu comme homogène. En effet, dans la scène d'exposition, l'accent est mis sur la diversité des personnages qui la composent : ils sont caractérisés par leur sexe, « deux femmes²⁷⁴ », « trois hommes²⁷⁵ » ; caractérisés par leur âge, « des couples d'adolescents²⁷⁶ » ; par leurs métiers « une infirmière²⁷⁷ », « un militaire²⁷⁸ » ; jusqu'à l'apparition invraisemblable de « deux cents têtes²⁷⁹ » qui forment une « foule hystérique²⁸⁰ ». On remarque donc que si le peuple forme par la suite une foule indistincte, les membres qui le composent ont des identités multiples. Pourtant, ils sont représentés comme un groupe uniforme qui crée un désordre monstre sur scène : ils vont « de droite à gauche²⁸¹ », ils « surgissent²⁸² », « traquent²⁸³ », « participent à la chasse²⁸⁴ », ils vont « à la poursuite de²⁸⁵ ». Le champ sémantique de la chasse montre le mouvement d'une

²⁷² *Ibid.*, p. 79.

²⁷³ Florence FIX, *Médée. L'altérité consentie*, *op. cit.*, p. 134.

²⁷⁴ « dos mujeres », Luis Rafael SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 449.

²⁷⁵ « tres hombres », *ibid.*

²⁷⁶ « parejas de adolescentes », *ibid.*

²⁷⁷ « una enfermera », *ibid.*

²⁷⁸ « un militar », *ibid.*

²⁷⁹ « doscientas cabezas », *ibid.*

²⁸⁰ « histérica multitud », *ibid.*

²⁸¹ « de derecha a izquierda », *ibid.*

²⁸² « emergen », *ibid.*

²⁸³ « persiguen », *ibid.*

²⁸⁴ « se suman a la caza », *ibid.*

²⁸⁵ « persiguiendo », *ibid.*

foule en délire, en attente des informations du jour avec une curiosité malsaine, eux qui « lisent avec voracité²⁸⁶ ». Cette hystérie va jusqu'à l'animalisation : « cinq hommes se dégagent tels des singes²⁸⁷ ». La foule est donc d'abord représentée comme grégaire, et assez comique : Sánchez se plaît à caricaturer ces mouvements de masse, propres à la modernité. Il n'y a pas de logique à son comportement sinon une logique de consommation immédiate des nouvelles.

La foule est également représentée comme une assemblée silencieuse : quoiqu'elle le défende au début de la pièce, Antigone dénonce l'attitude du peuple à l'Acte II. Ses membres sont qualifiés de « tranquilles, satisfaits, indifférents²⁸⁸ ». Elle appelle cette foule à « poser des questions », soit à sortir de sa stupeur et de son inaction pour changer ses conditions de vie. Pour Antigone, c'est bien ce silence qui est le problème : « Le Silence est un grand assassin²⁸⁹ ». Irène appartient à cette communauté :

Ceux qui critiquent ou dénoncent les excès sont nombreux, ceux qui supportent mal la situation sont nombreux également. Mais que peuvent-ils faire à part se taire²⁹⁰ ?

Par conséquent, parce qu'il n'y a pas de communication possible, le personnage de la foule se laisse manipuler et ne s'opposera pas à la mort d'Antigone :

Ce public passif devient une collectivité manipulée et silencieuse qui est incapable de penser, de catégoriser et d'avoir un point de vue critique sur l'information reçue : ils sont incapables d'intellectualiser et de communiquer. Mais [...] l'effet le plus visible d'un pouvoir qui endort l'esprit critique du peuple est le manque de solidarité²⁹¹.

La foule est également représentée comme sous l'emprise du régime créonien. Un effet de polyphonie se retrouve dans le discours de la foule : elle semble reprendre le discours des journalistes. Ainsi, à l'exposition le personnage chorique s'exprime sur l'état du pays. Ce discours est un constat du retour à l'ordre après l'arrestation d'Antigone :

Le calme s'est manifesté

²⁸⁶ « La multitud lee vorazmente », *ibid.*

²⁸⁷ « se descuelgan simiescamente », *ibid.*

²⁸⁸ « tranquillos, satisfechos, indiferentes », *ibid.*, p. 492.

²⁸⁹ « Gran asesino el silencio », *ibid.*, p. 495.

²⁹⁰ « Son muchos los que objetan, los que reparan en los extremos, muchos los que se contrarían con la situación. Pero ¿ qué pueden hacer más allá de callar ? », *ibid.*

²⁹¹ « Este público pasivo se torna en una colectividad manipulada y silenciada que es incapaz de pensar, categorizar y discriminar la información recibida, incapaz de interactuar y crear canales de comunicación. Pero, [...] el efecto más sobresaliente del poder adormecedor de la prensa es la falta de solidaridad », Gina BELTRÁN VALENCIA, « Antígona Pérez y el sensacionalismo: la desarticulación de un sistema totalitario », *art. cit.*, p. 11-12.

La tranquillité est assurée
Le pays revient à la normale²⁹²

Cependant, comme nous le verrons, il n'y a pas de retour à l'ordre, bien au contraire. La foule semble tenter de se rassurer, ce qui se voit par la répétition de la même idée. À ce constat de paix fait suite la mention d'un « couvre-feu²⁹³ ». Or c'est une mesure qui attesterait plutôt du contraire d'un retour à la normale. Pour justifier cette mesure, la foule répète un discours qui semble ingéré et venir plutôt des journalistes : ce serait « pour protéger les droits des citoyens²⁹⁴ ». Antigone est appelée « traîtresse²⁹⁵ » : ils voient en l'acte d'Antigone une tentative de coup d'État, appuyé par des forces étrangères, vision qui est donnée par les journalistes. De plus, la répétition de leur discours s'observe par l'utilisation du conditionnel : « Elle aurait tenté²⁹⁶ ». L'emploi du conditionnel montre que la foule n'assume pas la responsabilité de l'énoncé, qui relèverait plutôt de la répétition et de la rumeur. Cette prise de parole initiale se clôt sur la devise créonienne : « La loi, la mesure et l'ordre triomphent²⁹⁷ ». Plus tard dans la pièce, la foule reparle de ce couvre-feu mais cette fois-ci blâme Antigone pour celui-ci : « Le couvre-feu est à six heures [...] la coupable est Antigone Pérez²⁹⁸ ». On reconnaît-là une stratégie de Créon pour empêcher une solidarité entre la protagoniste et le peuple. On remarque de plus que, lorsque la foule prend la parole, les événements ne sont envisagés que par rapport à leurs conséquences sur leurs vies individuelles et non sur le pays où ils vivent en lui-même. La population est donc représentée comme servile, n'ayant aucun recul critique et très égocentrée.

Dans *Médée*, ce n'est pas le peuple qui répète un discours officiel mais l'inverse. Ainsi Créon dit à Médée :

Ton histoire est venue jusqu'à moi. Tes crimes sont connus ici. Le soir, comme dans toutes les îles de cette côte, les femmes les racontent aux enfants pour leur faire peur²⁹⁹.

On remarque que la foule répète en réalité le mythe de Médée tel qu'il nous est parvenu :

²⁹² « La calma se ha hecho sentir / La tranquilidad está viva. / La paz es nuestra / El país regresa a la normalidad », Luis Rafael SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 452.

²⁹³ « el toque de queda », *ibid.*

²⁹⁴ « Para proteger los derechos ciudadanos. », *ibid.*

²⁹⁵ « la traidora », *ibid.*

²⁹⁶ « La que intentara », *ibid.*

²⁹⁷ « Triunfo de la ley, la medida y el orden. », *ibid.*

²⁹⁸ « A las seis es el toque de queda. [...] La culpable es Antígona Pérez », *ibid.*, p. 468.

²⁹⁹ Jean ANOUILH, *op. cit.*, p. 32.

une « histoire » monstrueuse. Comme si, dans le temps de la pièce, la diégèse était déjà passée du côté du mythe. Ce discours prend à la fois la forme de la rumeur et du conte, du légendaire, alors même que la pièce n'est pas finie. Finalement, Anouilh nous représente, nous qui écoutons les histoires légendaires sans prendre nécessairement de recul sur le fait que ce ne soit qu'une version du mythe. S'il n'y a pas de personnage chorique, comme dans *La Passion*, le personnage de la nourrice est détentrice d'une parole et d'une forme de sagesse populaire. Le personnage du soldat prend également cette fonction au dénouement. Cependant, les interventions de la nourrice la caractérisent comme un personnage médiocre. Les préoccupations de la nourrice sont d'ordre pragmatique et plutôt ordinaires. Le décalage entre ces préoccupations et les interventions de Médée, personnage sublime, donnent au personnage de la nourrice un caractère grotesque qui fait le comique de la pièce. Prenons par exemple cet échange :

MÉDÉE- Il y aura toujours un pays pour nous, bonne femme, de ce côté de la vie ou de l'autre, un pays où Médée sera reine. Ô mon noir royaume, tu m'es rendu !
LA NOURRICE, *gémît* – Il va falloir tout emballer, encore³⁰⁰.

Alors que la réplique de Médée est une exclamation sur des concepts abstraits, exclamation presque lyrique, la réplique de la nourrice rompt cet élan en ce qu'elle ne se préoccupe que, pragmatiquement, de l'aspect matériel de la décision de Médée. Pas de considérations éthiques sur le fait que Médée veuille se venger, quitte à perdre la vie, mais une considération pragmatique : « il va falloir tout emballer, encore. ». De plus, alors que la nourrice est colchidienne et qu'elle est marginalisée au même titre que Médée, elle n'aspire pas à la liberté politique ou bien à devenir citoyenne mais elle est obsédée par son bonheur personnel.

Dans *Pour Phèdre*, il n'y a pas de personnage chorique non plus mais c'est le personnage du Nettoyeur qui représente le prolétariat :

[il] rampe sur le sol. Vêtements en haillons, de gros morceaux d'étoffe noués au-dessus des genoux, il se traîne [...] puis encore un nettoyeur, avec son seau d'eau qui s'efface, craintif. [...] plus loin il aperçoit deux autres silhouettes grises et sales [...] presque effrayées [...] un autre nettoyeur [...] tout aussi loqueteux. La moitié du visage est recouverte d'une croûte³⁰¹ [...]

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 25.

³⁰¹ « kravlande på golvet. Söndertrasad dräkt, tjocka klutar bundna över knäna, hasande [...] Så ännu en renhållningsman, vattenspann, dyker skyggt undan. [...] ytterligare två smutsgrå gestalter [...] som nästan skräckslagna [...] ytterligare en renhållningsman. Lika trasig. Halva ansiktet täckt av en skorpa. », Per Olov ENQUIST, *op. cit.*, p. 21-22.

Il s'agit de la première apparition du Nettoyeur qui est accompagné d'autres nettoyeurs. Ce sera la seule apparition des autres. On remarque que ces personnages n'ont pas de nom propre mais sont caractérisés par leur métier. De plus, chaque intervention du Nettoyeur dans la pièce a un lien avec le métier qu'il exerce. Ils sont caractérisés par leur pauvreté et leur saleté. Ils terrifient Théràmène qui tente de s'enfuir mais qui n'y arrive pas tant ils sont nombreux et omniprésents. Ils semblent donc représenter le peuple, un peuple misérable, que les grands ne voient que par leur fonction et qu'ils évitent, peut-être pour conserver leurs illusions et rester dans leur huis clos. Théràmène les compare à des rats :

Comme des rats
 [qui] viennent chaque nuit en rampant
 se déplaçant à quatre pattes dans les pièces et les couloirs
 Puis disparaissent quand arrive le soleil
 presque à faire peur
 C'est à croire qu'ils ne sont pas humains
 On se demande à quoi ils pensent
 en faisant le nettoyage
 S'ils connaissent vraiment les mêmes sentiments
 que toi et moi [...]
 et le ciel³⁰².

La tirade de Théràmène montre son mépris pour les nettoyeurs qui sont animalisés voire qui deviennent monstrueux, disparaissant à l'aube, et qui ne sont pas considérés comme humains par Théràmène. Ils sont représentés comme un groupe : on les interprète donc tout d'abord comme une représentation du peuple, un peuple méprisé et incompris. On observe qu'à la fin de la pièce, Théràmène demande du travail au nettoyeur ce qui est vraiment représentatif du changement, de comportement et de pensée, du personnage. Cependant, le personnage du Nettoyeur est également celui qui ramasse et enterre les cadavres à la fin de la pièce. Le nettoyage opéré semble donc plus métaphorique. De fait, Philippe Bouquet, auteur de la préface et traducteur de la pièce, souligne que le texte original permettait de traduire « Nettoyeur » par « vidangeur », ce qu'il n'a pas fait pour ne pas trop être « trop explicite³⁰³ ». En effet, il interprète ce personnage comme une figure salvatrice, qui est là pour nettoyer « toutes les immondices physiques, morales, politiques³⁰⁴ » des hommes. Enterrant Phèdre, il nettoie les conséquences d'une passion

³⁰² « De är rättor / Krålar in från stan varenda natt / kryper runt i rum och korridorer / Försvinner sen när solen kommer / Nästan skrämmande / Man tror inte de är människor / Man undrar vad de tänker på / när de gör rent / Om de egentligen har samma känslor / som du och jag [...] Och himlen », *ibid.*, p. 23.

³⁰³ Philippe BOUQUET, « Avant-Propos » de Per Olov ENQUIST, *Pour Phèdre*, *op. cit.*, p. 8.

³⁰⁴ *Ibid.*

destructrice et interdite. On peut donc interpréter en ce sens sa réplique :

Faut empêcher la saleté
de se déposer
autrement on en a par-dessus
la tête
sans espoir³⁰⁵

La saleté évoquée par le Nettoyeur est une métaphore pour parler des vices de l'homme. Le personnage du Nettoyeur assure donc plusieurs fonctions dans la pièce : comme nous l'avons vu, c'est un avatar de l'auteur ; il est également une représentation de la population et c'est grâce à lui que l'on obtiendra des informations sur ce qui se passe au-dehors du palais ; enfin, figure rédemptrice, il nettoie les vices humains et va à la fin de la pièce rejoindre la résistance.

Le peuple est également représenté comme un chœur. Si nous avons déjà parlé de ce retour à la tragédie antique, il s'agit ici de voir le chœur dans le cadre de la représentation du politique. Dans *La Passion*, c'est le chœur des journalistes qui nous donne l'essentiel des informations attendues pour une exposition. Il nous apprend ainsi que l'intrigue commence le 13 Avril, soit après l'attentat des Tavarez. Nous apprenons également qu'Antigone est détenue au palais et qu'elle subit des interrogatoires. Nous en savons également plus sur le régime de Créon. Tout d'abord, ce qui renvoie au contexte d'écriture, que les États-Unis soutiennent les dictatures d'Amérique Latine. Nous apprenons également que Monseigneur va rendre visite à Créon et donc que l'Église soutient également la dictature. Enfin, nous savons que le pouvoir de Créon repose en partie sur le césarisme, puisqu'il donne des meetings populaires. Si ces informations nous sont données directement, le spectateur établit également l'*ethos* discursif des journalistes. L'aspect hyperbolique et subjectif de leur discours permet au spectateur de voir la partialité de ces journalistes.

Nous comprenons qu'Antigone se référerait également à eux lorsqu'elle parlait de « Leur³⁰⁶ [version] ». Le fait que les journalistes accusent des puissances étrangères est typique du discours de propagande. De même, le spectateur remarque que les journalistes parasitent les informations en mêlant nouvelles locales et internationales. Ce mélange, par ailleurs, vise également le spectateur puisque les nouvelles internationales sont

³⁰⁵ « Måste hålla undan / smutsen / annars växer det upp / över öronen / Hopplöst », Per Olov ENQUIST, *op. cit.*, p. 22.

³⁰⁶ « La de ellos », Luis Rafael SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 449.

empruntées au temps de l'écriture. Le chœur des journalistes est donc d'emblée perçu comme une mise en scène au profit de la propagande. De plus, le fait qu'Antigone ait pris la parole avant ce chœur permet au spectateur de prendre du recul par rapport aux informations données dès l'exposition. Ces journalistes, en plus d'être une mise en scène de Créon, se mettent en scène. Ils s'interviewent eux-mêmes, ce qui montre la partialité de leurs dires : « Que dit [...] ? Elle dit que [...] Que pense [...] ? Elle pense que³⁰⁷ [...] ». Ils sont représentés comme ridicules, répétant édition « spéciale³⁰⁸ » six fois de suite à la scène 6 de l'Acte I par exemple. Ils vont jusqu'à sombrer dans la théorie du complot : « lointain continent dans le cadre d'une conspiration universelle³⁰⁹ ». À la scène 4, ils énoncent trois vérités générales mais sans apporter aucune information. Ils présentent de façon manichéenne les faits, parlant de « méchants³¹⁰ », et cherchent à alimenter un culte de la personnalité autour de Créon :

il n'existe aucune intelligence en dehors la sienne [de celle de Créon], capable de mener le pays sur la bonne voie³¹¹.

Leur discours sert le régime de Créon, et ils tentent tout au long de la pièce de décrédibiliser Antigone : elle voudrait « semer la terreur³¹² », elle éprouve une « solide aversion³¹³ » pour la République ; de même la résistance est présentée comme un groupe « minuscule, sans force ni influence³¹⁴ ». Le comique de ces interventions vient du fait que le savoir du spectateur est supérieur au savoir des personnages, sinon d'Antigone. Dès lors, leur discours est déconstruit, d'autant plus que le spectateur voit que Créon ne veut laisser aucun temps de réflexion à la population.

Un autre chœur est présent dans *La Passion*, lorsque le personnage de la foule se scinde en deux assemblées. À l'Acte II, scène 2, la représentation du peuple change, la didascalie indique que la foule a « une sensation de méfiance, de peur et même d'horreur³¹⁵ ». C'est la première fois que la foule n'est pas représentée comme grégaire et incapable de réflexion, mais comme victime du régime. Ce changement va de pair avec un nouveau moyen de communication : elle se scinde en deux assemblées, celles des

³⁰⁷ « ¿Qué dice [...] / [...] dice que / ¿ Qué piensa [...] ? / [...] piensa que [...] », *ibid.*, p. 460.

³⁰⁸ « extra », *ibid.*

³⁰⁹ « un remoto continente como parte de una conspiración hemisférica. », *ibid.*, p. 467.

³¹⁰ « desalmados », *ibid.*, p. 466.

³¹¹ « no hay intelecto, fuera del suyo, que pueda llevar al país por buen camino », *ibid.*, p. 467.

³¹² « sembrar el terror », *ibid.*, p. 460.

³¹³ « siente aversión », *ibid.*

³¹⁴ « un grupo ínfimo, sin fuerza, sin peso. », *ibid.*

³¹⁵ « la sensación de desconfianza, miedo e incluso horror », *ibid.*, p. 490.

hommes et des femmes. Le peuple commence à prendre la parole comme auparavant, en tant que « FOULE » (*multitud*) mais son discours n'est plus une répétition du discours de propagande. Pour la première fois, la foule prend la défense d'Antigone, et s'apitoie sur son sort. C'est également la première fois qu'un personnage prend le parti d'Antigone, ce qui montre que le combat d'Antigone commence à être perçu autrement. Ainsi, sur le mode de l'injonction, la population lui demande de pas avouer et de résister. Créon, de son côté, est perçu avec lucidité, c'est désormais lui qui porte la culpabilité : « Créon est / inflexible / furieux / irascible³¹⁶ ». Cette empathie va participer à l'image de martyr d'Antigone, d'autant plus que la foule rappelle que l'incarcération d'Antigone a lieu depuis « treize jours³¹⁷ ». Désormais l'emploi de *on* n'est plus inclusif, le peuple s'en désolidarise : « On enquête / On cherche ses complices³¹⁸ ». En langue originale, le changement est plus fort : la première personne du pluriel de l'Acte I, scène 1, devient ici troisième personne du pluriel (*investigan*). Un parallèle s'établit entre Antigone et Dieu : « Dieu nous protège / Elle aussi³¹⁹ ». En espagnol, la foule parle même de salvation. Le personnage chorique se scinde ensuite, entre hommes et femmes. Le chœur des femmes sera le seul à soutenir entièrement Antigone, ce qui participe à son assimilation au Christ. Les hommes appellent Antigone à vivre. Ils considèrent que la lutte menée jusqu'alors suffit, tandis que les femmes l'appellent à ne pas céder, quitte à mourir. Elles soulignent de plus ses qualités morales, elle est décrite comme « propre » et même « pure³²⁰ ». Les hommes reprennent le discours de Créon : « reconnais que tu as perdu / C'est la règle du jeu³²¹ ». Le « jeu » (*juego*) évoqué renvoie aux scènes entre Créon et Antigone, chacun désirent gagner au jeu du pouvoir. Cela n'est pas sans rappeler le « grand jeu³²² » dans *Pour Phèdre*. La différence de position entre les deux chœurs se fait sentir de plus en plus : les femmes appellent Antigone à ne pas se résigner, les hommes à ne pas souffrir. Cette opposition est à son paroxysme à la fin du chant :

LES FEMMES. Antigone, cède pas.
 LES HOMMES. Antigone, souffre pas.
 LES FEMMES. Antigone, perds pas.
 LES HOMMES. Antigone, meurt pas.

³¹⁶ « Creón es / inflexible, / furioso, / iracundo. », *ibid.*

³¹⁷ « trece días », *ibid.*

³¹⁸ « Investigan. / Le buscan cómplices », *ibid.*

³¹⁹ « Dios nos salve / A ella también », *ibid.*, p. 491.

³²⁰ « limpia [...] pura », *ibid.*, p. 492.

³²¹ « Acepta que has perdido / Es una regla del juego », *ibid.*

³²² « det dora spelet », Per Olov ENQUIST, *op. cit.*, p. 45.

À la fin de la pièce donc, la foule commence à remettre en cause la propagande journalistique et devient un nouveau personnage. Si Antigone a la sympathie des deux chœurs, seules les femmes l'encouragent à poursuivre. C'est donc une réussite partielle pour le personnage, d'autant plus que ces deux chœurs redeviendront la foule, muette lors de l'exécution.

Enquist va également représenter un chœur, sans que cela soit précisé dans les didascalies. En effet, le retour de Thésée provoque la formation d'un chœur féminin dans *Pour Phèdre*. Aricie, Phèdre et Œnone, qui représentent trois générations de femmes, s'unissent malgré leurs différents :

Les trois femmes sont maintenant très proches, comme si quelque chose les attirait l'une vers l'autre, elles se regardent, profond silence³²⁴.

De fait, les trois femmes ont conscience que le retour de Thésée signifie le partage d'un destin tragique. Alors que chez Racine les trois femmes se séparent complètement, voire qu'elles entraînent la mort des autres, Enquist choisit plutôt de créer une sororité, une micro-société qui va affronter Thésée. Ravivée par cette solidarité, Phèdre décide d'ouvrir les volets et de laisser le soleil « brûler / tout³²⁵ », c'est-à-dire de laisser la vérité éclater et d'accepter le châtement. Les femmes vont alors se protéger. Phèdre s'enquiert ainsi de l'état d'Œnone : « Il t'a frappée / Il t'a frappée³²⁶ ». Toutes deux coupables du mensonge proféré, les deux femmes complices marquent leur association symboliquement :

Elle se penche en avant, prend un pan de sa robe, essuie doucement le sang sur le visage d'Œnone : rouge sur rouge³²⁷.

Au dénouement, ce collectif féminin deviendra adelphité avec le nettoyeur et Thérémène. La notion de collectif est donc un succès chez Enquist, mais cela ne se pourra

³²³ « Mujeres – Antígona, no cedas. / Hombres – Antígona, no sufras / Antígona, no pierdas. / Antígona, no mueras. / Antígona, prosigue. / Antígona, despierta. / Antígona, tranquila. / Antígona, alerta. », Luis Rafael SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 492.

³²⁴ « De tre kvinnorna nu myket nära varandra, som om de drogs samman, ser på varandra, stor stillhet. », Per Olov ENQUIST, *op. cit.*, p. 80.

³²⁵ « sönder / allt », *ibid.*, p. 81.

³²⁶ « Har han slagit dig [...] / Har han slagit dig », *ibid.*, p. 83.

³²⁷ « Hon böjer sig fram, tar en flick av sin klanning, torkar försiktigt bort blod i Oinones ansikte : rött mot rött. », *ibid.*, p. 84.

qu'après la mort d'Hyppolite et de Phèdre : il semble que dans les pièces du corpus, la représentation d'un collectif soit problématique.

La collectivité et le chœur : de l'impossibilité d'une représentation du collectif ?

Pour Martin Mégevand :

le geste de recourir au chœur à l'époque moderne prend un nouveau sens, une justification inédite : à la suite de la modernité romantique, qui place comme figure centrale de son théâtre l'individualité en conflit avec la société, le chœur sera un moyen de signifier scéniquement ce conflit³²⁸.

C'est effectivement ce qui arrive dans *La Passion* : le personnage de la foule, fort de deux cents personnes, montre scéniquement la rupture qui s'est opérée entre Antigone et la société.

Cette incompréhension entraîne un changement de fonction de ce chœur pour Stéphane Hervé : le chœur renonce à sa fonction principale de « commentateur », il est « destitué de son pouvoir de production des significations³²⁹ ». Par conséquent, « les actes du héros [...] restent opaques à la communauté³³⁰ » et le héros est impuissant. De fait, si le chœur représentait, de manière idéaliste, un collectif imaginaire pour les Grecs, il est utilisé dans notre corpus pour montrer l'impossibilité d'une foule unie. Stéphane Hervé souligne que la seule masse possiblement représentable est celle des consommateurs, ce qui est le cas à l'exposition de *La Passion*. Ce chœur, « entré dans l'ère du soupçon [...] accusé de mal dire, ou de n'être qu'un écho autoritaire³³¹ », a été supplanté par la représentation d'un individu à la voix récalcitrante. Le monologue s'est donc substitué au chœur, lui qui permet « une énonciation individuelle, un discours de l'un contre tous [...] le 'je' récuse le 'nous' et se dit foule³³². ». Il est intéressant de remarquer que Sánchez a décidé d'intégrer ces deux types de discours dans sa pièce. Le 'je' d'Antigone récuse à plusieurs reprises le 'nous', dénonçant la foule. Le 'je' se fait 'nous' selon la volonté d'Antigone qui voudrait représenter ce collectif, mais qui n'y parvient pas. Le chœur vient lui rappeler l'impossible communicabilité de sa révolte :

Il est aussi une des contraintes auquel le *personne* (celui qui fait face au chœur) tente de se

³²⁸ Martin MÉGEVAND, « L'éternel retour du chœur », *art. cit.*, p. 116.

³²⁹ Stéphane HERVÉ, « L'Adieu au chœur. À propos de Pier Palo Pasolini. » dans Florence FIX (dir.) et Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE, *Le Chœur dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, *op. cit.*, p. 43-57.

³³⁰ *Ibid.*, p. 54.

³³¹ Florence FIX, Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE, « Introduction » dans *Le Chœur dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, *op. cit.*, p. 7-17.

³³² *Ibid.*, p. 8.

soustraire, le chœur n'est autre que l'instance scénique qui lui signifie sa propre solitude et qui lui impose de l'assumer dans le même temps³³³

La foule vient métaphoriser les valeurs sociétales intégrées et s'en fait le relais :

Pire encore, elle métaphorise les refoulés de sa propre psyché, et ce que la société fait intégrer comme valeurs, dogmes, et présumés d'un vivre-ensemble contre un vivre-seul³³⁴.

Le personnage se retrouve donc, non pas face au peuple, mais face à la société et à ses valeurs. Cependant, il faut noter que le personnage de « la foule » (*multitud*) ne correspond pas entièrement au chœur. En effet, le chœur est une instance fictionnelle qui a un but précis, il ne représente pas la communauté et n'a rien de commun.

À cette utilisation du personnage chorique, on peut opposer l'utilisation du monologue. Présent dans la pièce de Sánchez, il l'est encore plus dans celles d'Enquist et d'Anouilh. Pour Florence Fix, le recours à la parole solitaire est fréquent pour signifier la marginalité du personnage :

Solitude scénique et énonciation solitaire renvoient à ce qui est avant tout un discours du manque : manque d'accès à la parole [...], prise de parole longtemps attendue [...] la parole de ceux que l'on n'écoute jamais³³⁵.

La marginalisation des héroïnes est donc également représentée par le recours au monologue. Cette analyse s'applique d'autant plus au personnage de Phèdre qui, jusqu'à Racine, était personnage secondaire de son propre mythe³³⁶. De surcroît les monologues de la Phèdre d'Enquist sont mis en avant par l'auteur : ils sont en échos et ouvrent les actes. Ces monologues viennent marquer son isolement, son impossibilité à communiquer mais aussi le fait que Phèdre soit un personnage *du manque* dans toute la pièce :

Si la parole solitaire dans son jaillissement spontané pourrait faire croire à une liberté enfin acquise, il n'en est rien : la solitude dit et répète, le manque, l'absence de l'autre, certes, mais aussi la dépossession du langage qu'impose cette énonciation sans autre 'répondant' qu'elle-même³³⁷.

Nous constatons donc que les figures de la résistance peinent à rallier le peuple à leur

³³³ *Ibid.*

³³⁴ *Ibid.*

³³⁵ Florence FIX, « Avant-propos » dans Florence FIX (dir.) et Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE (dir.), *Le Monologue au théâtre (1950-2000). La parole solitaire.*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2006, p. 7-12.

³³⁶ Hyppolite était le personnage principal de ce mythe, bien que l'histoire soit la même. Ainsi, Euripide titre sa pièce *Hyppolite* ; Sénèque de même ; Nicolas Pradon titre *Phèdre et Hyppolite* ; Garnier écrit *Hyppolite* ; Bidar, contemporain de Racine écrit également *Hyppolite*. Racine lui-même avait appelé sa pièce *Phèdre et Hyppolite* avant de garder seulement *Phèdre* en 1687.

³³⁷ Florence FIX, « Avant-propos » dans Florence FIX (dir.) et Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE (dir.), *Le Monologue au théâtre (1950-2000). La parole solitaire.*, op. cit., p. 8.

cause. Cet échec est d'autant plus probant dans *Médée* et *La Passion* : la mort de l'héroïne n'aboutit ni sur une prise de conscience collective ni sur une récupération des idéaux du personnage. Cependant, la mort de l'héroïne ne signifie pas nécessairement un retour à l'ordre. En effet, accusée d'être à l'origine du désordre par la foule et le tyran, on constate que, *Médée* mise à part, la mort de la cause présumée du désordre n'entraîne pas une victoire du régime.

3. Ordre et désordre.

Pour Pierre Judet de La Combe, la tragédie ne porte pas sur une logique de cause à effet mais sur le temps et plus particulièrement sur « l'instabilité interne des états³³⁸ ». Pour le critique, « les personnages entrent en scène déjà en situation de déséquilibre³³⁹ » : la tragédie repose donc sur un désordre fondamental. Ce désordre se voit souvent dans leur langage : ils sont trop ou trop peu silencieux et n'arrivent pas à se comprendre. Mais, étant donné que ces personnages sont des individualités légendaires associées à des mythes dont nous connaissons déjà le dénouement, une tension s'établit entre ouverture et fermeture, c'est-à-dire entre des destins prédéfinis connus et des personnages qui s'y opposent dans la temporalité théâtrale. Il y a donc une tension entre ordre et désordre. Étudier la notion de désordre, c'est nécessairement étudier son contraire : il n'y a pas de désordre sans ordre antérieur. Dans le corpus, les personnages accusent les héroïnes d'être à l'origine du désordre dans la cité. Pourtant, ce que ces mêmes héroïnes révèlent, c'est la nature de l'ordre qu'elles dérangent : un ordre dictatorial, sous lequel se cache un réel désordre.

Un ordre initial ?

Dans l'exposition de *La Passion*, nous apprenons que le temps de la pièce est postérieur aux événements du treize Avril, le désordre est donc antérieur à la pièce. De fait, l'ordre est évoqué au passé par la foule : ils nous apprennent que « le pays revient à la normale³⁴⁰ ». Cependant, cette affirmation elle-même est fautive puisque l'enjeu, pour Créon, est de rétablir l'ordre pendant le temps de la pièce. De plus, nous apprenons que Créon a accédé au pouvoir par un coup d'État et un fratricide, fratricide qui réécrit et

³³⁸ Pierre JUDET DE LA COMBE, *op. cit.*, p. 68.

³³⁹ *Ibid.*

³⁴⁰ « El país regresa a la normalidad », Luis Rafael SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 452.

déplace le fratricide originel entre Polynice et Étéocle. L'État est donc lui-même né du désordre. Enfin, Antigone rappelle à l'exposition que l'Amérique a toujours été occupée : l'ordre est donc une notion absente de la pièce de Sánchez. De fait, la figure d'Antigone est, dès sa genèse, une figure née du désordre : dans le mythe originel, elle est sœur et fille d'Œdipe, et la pièce commence par un fratricide qui suit le suicide de sa mère.

Dans la pièce d'Anouilh, Jason a commencé à découcher avant même le début de la pièce : Médée constate qu'« il ne rentrera pas, ce soir non plus³⁴¹ ». La précision comprise dans le forclusif, « non plus », présuppose qu'il n'est pas rentré les autres soirs. De manière anachronique, on reconnaît en lui un Godot, pourtant publié deux ans plus tard :

LE GARÇON – C'est Jason qui m'envoie.
MÉDÉE – Il ne rentrera pas ? Il est blessé, mort ?
LE GARÇON – Il vous fait dire que vous êtes sauvée.
MÉDÉE – Il ne rentrera pas ?
LE GARÇON – Il vous fait dire qu'il viendra, qu'il faut l'attendre.
MÉDÉE – Il ne rentrera pas ? Où est-il³⁴² ?

Jason est décrit comme cet autre qui est attendu, et qui ne viendra pas. La vie de Médée, comme celle d'Estragon et de Vladimir, consiste à attendre la venue de cet autre qui ne viendra jamais. Bien sûr, chez Anouilh, il finira par venir, mais ce terme de « venir » a un sens différent : il s'agirait plutôt de « revenir » soit redevenir le Jason connu par Médée, ce qui n'arrivera pas. Un dialogue de sourd se met en place, avec la répétition par Médée de « Il ne rentrera pas ? » : finalement seule la réponse à cette question l'intéresse. Avant même l'exposition donc, le couple « Jason-Médée³⁴³ » est brisé ; on apprendra plus tard³⁴⁴ que c'est Médée, la première, qui a trompé Jason.

Dans *Pour Phèdre*, l'espace qui entoure les personnages est décrit comme vivant, comme un tiers personnage animé mais surtout hostile. Il y a comme un désordre naturel, un désordre qui touche l'univers de la pièce. Ainsi, le soleil est « un œil » qui « consume tout³⁴⁵ » ; les étoiles sont « comme des grillons / [qui] fuient³⁴⁶ [Théramène] » ; la mer est « une énorme bête noire et luisante / qui respire lentement³⁴⁷ », il n'y a « pas de lune

³⁴¹ Jean ANOUILH, *op. cit.*, p. 15.

³⁴² *Ibid.*, p. 17.

³⁴³ *Ibid.*, p. 38.

³⁴⁴ À la page 54.

³⁴⁵ « öga / Förtär allting », Per Olov ENQUIST, *op. cit.*, p. 20.

³⁴⁶ « Det är med stjärnor som med syrsor / De försvinner för mig », *ibid.*, p. 23.

³⁴⁷ « Ett svart blankt jättedjur / som andas långsamt », *ibid.*

pas de vent », « tout est silencieux³⁴⁸ », et les chiens dans la montagne n'aboient pas. Dès l'exposition, une menace semble peser sur les personnages, menace incarnée par la nature environnante. De plus, comme dans *La Passion*, l'État est décrit comme désordonné : Théràmène parle des expéditions antérieures à la pièce de Thésée, qui consistaient à violer les femmes.

Avant même l'exposition, on constate qu'il n'y a pas d'ordre. Pourtant, les personnages au pouvoir n'auront de cesse de blâmer les héroïnes pour le désordre de la cité.

Formes de l'ordre et du désordre

Bien qu'il n'y ait pas d'ordre avant l'exposition, les personnages l'invoqueront au fil de la pièce. Cependant, c'est un ordre dictatorial qui repose sur la suppression de l'opposition et sur l'uniformisation de la société. *A contrario*, nos héroïnes vont engendrer le désordre, mais ce désordre n'est pas nécessairement péjoratif.

Dans la pièce de Sánchez, les autres personnages blâment Antigone pour le désordre engendré dans la cité. Pilar l'oppose en ces termes à Créon : « Le généralissime est l'ordre, toi le désordre³⁴⁹ ». Créon se targue dans la pièce de représenter l'ordre, qu'il intègre à sa devise : « la loi, la mesure, l'ordre³⁵⁰ ». Cependant Antigone, dès l'exposition, dévoile cette récupération de la notion d'ordre :

Ne parlons pas de l'ordre pour ne pas confondre. De l'ordre qui naît de l'inspection militaire quotidienne. De l'ordre qui naît de l'assentiment quotidien des applaudissements. De l'ordre malade, pauvre, chaotique. De l'ordre qu'impose l'homme d'ordre Créon. (*Dans un cri parfait*). Non. [...] Cet ordre devient l'autre face de la peur. [...] Contre cet ordre... (*ironique*) parfait se sont soulevés ceux qui se trouvent, maintenant, sous terre. [...] Abattus. Morts. Enterrés³⁵¹.

Cette tirade vient clore la scène d'exposition et dévoile donc dès le début de la pièce la nature de l'ordre incarné par Créon. C'est en réalité une mise en scène de l'ordre. Cet ordre est un ordre « quotidien », terme répété trois fois, dû à une oppression militaire (cet ordre étant « la peur »). Antigone, avec ironie, dénonce cet ordre. Elle oppose ainsi à la devise qui vient d'être dite par la foule un autre rythme ternaire, « l'ordre malade, pauvre,

³⁴⁸ « Ingen måne ingen vind [...] Så tyst det är », *ibid.*, p. 24.

³⁴⁹ « El Generalísimo es el orden, tú la delincuente », Luis Rafael SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 499.

³⁵⁰ « la ley, la medida y el orden », *ibid.*, p. 452.

³⁵¹ « No hablemos de orden para no confundir. Orden que nace del diario asentimiento de las cabezas. Orden que nace del diario aplauso de las manos. Enfermo, pobre, caótico orden que impone el ordenado Creón. (*en un grito perfecto*). No. [...] Ese orden llega a ser la otra cara del miedo. [...] Contra ese orden... (*irónica*) perfecto, se levantaron los que hoy están bajo la tierra por voluntad de mis manos. [...] Abaleados. Muertos. Sepultados. », *ibid.*, p. 452-453.

chaotique », où elle associe paradoxalement cet ordre au chaos : un ordre simulé devient finalement chaos. De plus, par un énoncé presque tautologique (« De l'ordre qu'impose l'homme d'ordre Créon »), elle ridiculise cet ordre. Toujours ironique, elle soulève que « cet ordre ...parfait » n'a pas empêché un soulèvement, ce qui implique donc qu'il n'est pas parfait. Sa tirade se termine sur une gradation en rythme ternaire qui dégonfle complètement la devise créonienne, les frères Tavaréz étant « Abattus. Morts. Enterrés. ». De fait, le spectateur va pouvoir constater lui-même la nature de cet ordre. Ainsi, à la scène 5, Pilar dévoile la nature du régime et nous éclaire quant à cet ordre. Elle ne parle pas de *la* paix mais elle dit « notre paix³⁵² », par exemple. L'ordre est donc une notion soumise à une subjectivité : ce n'est pas *l'*ordre mais un ordre, tel que perçu à l'avantage de Créon et Pilar. Cet ordre s'incarne encore dans le chœur des journalistes, comme le remarque Gina Beltrán Valencia :

Cette façon mécanique qu'ont les journalistes d'annoncer leurs informations – toujours parlant dans le même ordre et en alternant information locale et internationale – évoque la standardisation et l'ordre presque compulsif que Créon a imposé dans la société³⁵³.

L'uniformité du régime est d'autant plus probante que la foule est représentée comme composite à l'exposition, c'est en répétant la propagande du régime qu'elle devient un personnage unique. L'ordre repose donc sur la suppression de la différence. Le désordre de la Cité va jusqu'à devenir un bouleversement de valeurs, dont les valeurs chrétiennes. La peur est ainsi allégorisée comme le seul être libre, et même comparée à « Dieu »³⁵⁴ par Aurora. De même, la vérité devient une « rumeur³⁵⁵ », montrant ainsi une inversion du vrai et du faux.

L'ordre évoqué par les Corinthiens dans *Médée* est de même une homogénéisation de la pensée. Cette homogénéité nie la notion d'ordre en elle-même, puisque l'ordre provient d'une organisation harmonieuse d'éléments hétérogènes. Créon évoque en ces termes l'ordre de sa Cité :

Jason est de chez nous [...] [il] pense comme nous. Toi seule viens de loin [...] Retourne vers ton Caucase [...] et laisse-nous sous ce ciel de raison, au bord de cette mer égale, qui n'a que faire de

³⁵² « nos guarda la paz [...] la nuestra », *ibid.*, p. 470.

³⁵³ «La manera mecánica en que los periodistas anuncian las noticias —siempre hablando en el mismo orden y alternando noticias locales e internacionales— alude a la estandarización y orden compulsivo que Creón ha impuesto en la sociedad. », Gina BELTRÁN VALENCIA, « Antígona Pérez y el sensacionalismo: la desarticulación de un sistema totalitario », *art. cit.*, p. 2-3.

³⁵⁴ « El miedo que es como Dios », Luis Rafael SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 458.

³⁵⁵ « rumores », *ibid.*, p. 476.

ta passion désordonnée et de tes cris³⁵⁶.

Les notions d'ordre et de désordre sont ici convoquées, mais elles prennent la forme de la dichotomie tragique entre raison et passion. On remarque que Créon se situe du côté de la raison, et pour ce faire il reprend des images naturelles qu'il décrit avec un terme mathématique (« égale »). Il met en opposition Médée, qui éprouve une « passion désordonnée » selon ses termes, désordre qui s'exprime par le cri. Il oppose de même Médée à Jason mais selon un amalgame illogique : il associe le lieu de naissance (« chez nous », « de loin ») à un mode de pensée (« pense comme nous »). L'ordre vient donc de la communauté pour Créon, naître sur son territoire c'est penser d'une même façon. C'est donc un ordre tyrannique et arbitraire qui décide lui-même de ce qui relève de l'ordre et de ce qui relève du désordre. Médée est exclue à partir de préjugés raciaux.

Dans *Pour Phèdre*, comme dans *La Passion*, l'ordre ne peut s'imposer que par la violence :

Là où il passait
Régnait le calme et le silence
L'obéissance
La loi et l'ordre
Et la fumée s'élevait des villages incendiés³⁵⁷

On retrouve une devise proche de celle de Créon, « L'obéissance / la loi et l'ordre », mais ce slogan est coordonné (*och*) avec « la fumée » (*rökarna*) : grâce au zeugma, ordre et désordre sont mis sur le même plan et l'ordre est ainsi dénoncé comme une apparence. Le désordre dans *Till Fedra* prend la forme d'un désordre du désir, selon Véronique Gély, qui écrit qu'il y a un « désordre général dans l'économie du désir au sein de la cité³⁵⁸ ». Hyppolite refuse de procréer et, par conséquent, il refuse le lien social ; il « inhibe³⁵⁹ » le désir. Thésée, « prohibe³⁶⁰ » le désir comme un patriarche, c'est le « mâle primitif³⁶¹ » sorti de *Totem et Tabou*³⁶² : il s'accapare les femmes, les viole, et interdit à Hyppolite

³⁵⁶ Jean ANOUILH, *op. cit.*, p. 40.

³⁵⁷ « Där han gått fram / där blev det tyst och lugnt / Lydnad / Lag och ordning / Och rökarna steg upp från brända byar », Per Olov ENQUIST, *op. cit.*, p. 28.

³⁵⁸ Véronique GÉLY, « Phèdre à la fin du XX^e siècle : le désordre dans la cité » dans Sylvie PARIZET (dir.), *Lectures politiques des mythes littéraires au XX^e siècle*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2009, p. 39.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 40.

³⁶⁰ *Ibid.*

³⁶¹ *Ibid.*, p. 41.

³⁶² Sigmund FREUD, *Totem et Tabou. Interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs*. [1913], trad. de S. Jankélévitch, éd. Jean-Marie Tremblay, Presses Universitaires de l'Université de Québec, Chicoutimi, 2002.

d'aimer Aricie. Phèdre « exhibe³⁶³ » le désir en voulant le cacher. Ce désordre familial est initié par Thésée qui a partagé la couche de deux sœurs. Cependant, cette famille étant la famille royale, de ces passions et de ces désirs désordonnés va naître le désordre du corps social. Dans les trois pièces du corpus donc, les personnages au pouvoir se réclament de l'ordre, mais les opposants dévoilent la nature de cet ordre : un ordre violent et subjectif.

Dès lors, les figures de la résistance sèment le désordre, mais un désordre assumé qui se veut révolté. Le personnage d'Antigone est effectivement un facteur de désordre dans la pièce. Son action, qualifiée d'anarchique³⁶⁴, consiste à briser continuellement la linéarité de la pièce :

Antigone, en tant que grand témoin de la pièce, s'approprie le rôle de narratrice et interrompt continuellement l'action dramatique par des monologues amers et incisifs. Cela lui permet de partager avec le public son interprétation des événements et d'imposer son point de vue. De là, son pouvoir consiste précisément à subvertir l'ordre totalitaire du généralissime par le biais d'un acte transgressif d'interprétation³⁶⁵.

Antigone subvertit le déroulement de la pièce par ses interventions qui prennent le contre-pied du discours prononcé par la caste dirigeante. Dès lors, le désordre qu'elle instaure permet de contrebalancer le discours majoritaire, c'est un acte de résistance. Cela permet également de mettre en lumière le désordre qui se cache sous l'ordre de Créon, en renommant ce qu'il euphémise ou ce qu'il associe à l'ordre.

Dans la pièce d'Anouilh, le désordre est évoqué par Jason qui le nomme « chaos », chaos qui est incarné par Médée :

Je veux être humble. Ce monde, ce chaos où tu me menais par la main, je veux qu'il prenne une forme enfin. C'est toi qui as raison sans doute en disant qu'il n'est pas de raison, pas de lumière, pas de halte, qu'il faut toujours fouiller les mains sanglantes, étrangler et rejeter tout ce qu'on arrache. Mais je veux m'arrêter, moi, maintenant, être un homme. Faire sans illusions peut-être [...] ce qu'ont fait mon père et le père de mon père et tous ceux qui ont accepté avant nous [...] de déblayer une petite place où tienne l'homme dans ce désordre et cette nuit³⁶⁶.

Jason décrit un monde chaotique, monde qui appartient à Médée. En effet, Médée est la seule qui n'ait pas d'illusions à propos de ce monde. Jason désire renverser le cours des

³⁶³ Véronique GÉLY, « Phèdre à la fin du XX^e siècle : le désordre dans la cité », *art. cit.*, p. 40.

³⁶⁴ « anarquía », Luis Rafael SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 491.

³⁶⁵ « Antígona, como la gran testigo de la obra, se apropia del rol de narradora y continuamente media la acción dramática con sus monólogos amargos e incisivos. Esto le permite compartir con el público su interpretación de los hechos e imponer su punto de vista; de ahí que su poder consista precisamente en su habilidad de subvertir el orden totalitario del Generalísimo mediante un acto transgresivo de interpretación. », Gina BELTRÁN VALENCIA, « Antígona Pérez y el sensacionalismo: la desarticulación de un sistema totalitario », *art. cit.*, p. 11-12.

³⁶⁶ Jean ANOUILH, *op. cit.*, p. 69.

choses, et donner « une forme » à cette réalité, soit rétablir un ordre. Cet ordre prend la forme d'un bonheur médiocre (au sens étymologique), mais *a priori* « sans illusions ». Pour Jason, cette volonté de mise en ordre est le gage de l'humanité. Dès lors, la révolte de Médée contre cet ordre prend une nouvelle dimension : elle se révolte contre la condition humaine même, qui consiste à accepter, se taire et attendre de mourir dans « une petite place ». Médée rêve d'absolu, elle refuse toute acceptation, toute demi-mesure.

Étant donné que les héroïnes sont à l'origine du désordre dans la Cité, bien que l'ordre soit fallacieux, leur mort devrait signifier un retour à l'ordre. Nous allons donc analyser les dénouements des pièces pour voir dans quelle mesure leur tentative de contrecarrer l'ordre étatique réussit.

La mort des héroïnes signifie-t-elle un retour à l'ordre ?

Le dénouement de *Pour Phèdre* se fait en trois phases et s'étend sur deux chants. Ce dénouement est un renouvellement du concept de *catharsis* selon Alexandre Planque Tafteberg³⁶⁷. La pièce se termine dans un climat de violence extrême : selon le critique Enquist ne veut pas purger le spectateur de la violence. L'auteur veut traumatiser le spectateur pour qu'une prise de conscience ait lieu. La prise de conscience étant la suivante : nous participons à la monstruosité sociale tacitement. Nous prendrons en compte son raisonnement tout en l'interrogeant.

Le dénouement commence par une révélation. Le personnage de Thésée tente de s'approprier le dénouement de la pièce en réécrivant la mort de son fils : *a priori* le dénouement devrait être une cérémonie – mensongère – en l'honneur d'Hyppolite. Mais immédiatement, et pour la première fois, Théràmène s'oppose à Thésée et rejoint ainsi ses opposants. Thésée le traite de « vieille pute³⁶⁸ », insulte qui était jusqu'alors réservée à Œnone et Phèdre. Ce terme sera repris plus tard par Théràmène qui s'associe à Phèdre : « tous les deux / Deux vieilles catins³⁶⁹ ». Théràmène réalise à ce moment-là qu'il a prostitué sa plume en la mettant au service de Thésée. L'opposition de Théràmène est suivie de celle de Phèdre, qui souligne que Thésée s'obstine à vivre dans l'illusion, ce qui rapproche le personnage de Créon Molina. Pour empêcher que l'ordre de Thésée ne revienne, elle révèle son mensonge. Elle lui ôte ainsi et son pouvoir de reconstruction de

³⁶⁷ Alexandre PLANQUE-TAFTEBERG, *op. cit.*

³⁶⁸ « Ditt gamla luder », Per Olov ENQUIST, *op. cit.*, p. 104.

³⁶⁹ « Det var vi / Två gamla horor », *ibid.*, p. 112.

la vérité et son pouvoir de vie et de mort sur elle. Thésée la menace avant de révéler sa propre faiblesse, il avoue et s'avoue qu'elle a toujours été plus forte que lui. La scène continue en un dialogue entre Phèdre et Théràmène et l'on remarque la mention de l'éclipse qui devait être le premier titre de la pièce :

[...] au milieu de
cette éclipse
Une voile immense a voilé le soleil [...]
Une éclipse de soleil [...]
C'est ainsi
Comme si nous vivions dans un monde où tous
Attendent
le changement³⁷⁰

Nous comprenons alors pourquoi Enquist voulait nommer sa pièce ainsi : l'éclipse correspond à un moment transitoire d'attente et d'inaction. Ce moment caractérise le monde selon Phèdre, mais l'éclipse est une transition : Enquist indique ainsi que ce changement attendu va se produire, du moins qu'il est possible.

Phèdre, refusant jusqu'au bout d'être dominée par Thésée, choisit de se suicider. Ce suicide est volontaire, et symboliquement offert par CEnone qui lui tend un couteau. Le sens de ce suicide diffère de celui que Racine lui avait donné : dans la pièce de Racine, Phèdre se tue parce qu'elle est déshonorée ; la Phèdre d'Enquist, elle, montre la liberté qu'elle a acquise en se suicidant. Avant de se suicider, Phèdre reprend les mots de son monologue du prélude, donnant à la pièce une dimension cyclique. Cependant, le monologue change de tonalité : alors qu'elle répétait « Oh comme je souhaite qu'il puisse toujours / en être ainsi³⁷¹ » par peur du futur au début de la pièce, désormais elle le répète comme signe de son accomplissement. La pièce n'est donc pas cyclique mais linéaire et en *crescendo* : les personnages ont évolué, et en particulier Phèdre. Ce suicide est décrit comme « brutal, laid, décidé³⁷² ». Son geste est dirigé vers son ventre, ce qui signifie symboliquement et la mort de la maternité, et la mort de son désir, de sa passion qui sont, depuis Platon, associés au ventre. Quoique le geste soit violent, le personnage est décrit comme paisible et comparé à une « petite fille³⁷³ » : comme Médée et Antigone, elle retrouve son innocence et est purifiée.

³⁷⁰ « inne i / förmörkelsen / En jättevinge drogs för solen [...] / En solförmörkelse [...] / just så / Som om vi levde i en värld där alla / väntar / på förändringen », *ibid.*, p. 111.

³⁷¹ « Å vad jag önskar att det alltid / kunde vara så », *ibid.*, p. 114.

³⁷² « ful, brutal, beslutsam rörelse », *ibid.*

³⁷³ « liten flicka », *ibid.*

L'épilogue de la pièce est appelé « coda » : le terme est musical, il est utilisé à la fin d'un mouvement. C'est donc le dernier chant. Le personnage du Nettoyeur revient et compare ce dénouement à ce qu'il se passe hors du palais. C'est la première fois que l'on mentionne ce cadre :

Tout comme en ville là-bas chez nous
Toutes les nuits des bandes
de jeunes parcourent les rues
Cassent mettent le feu
comme s'ils n'avaient plus d'espoir
Et ils s'étaient donc mis à détester la vie³⁷⁴

Ce discours entre en écho avec les notes de l'auteur :

New-York au mois de mai. Nous traversons le Queens et le Bronx. Une ville en guerre ou juste après la guerre. En réalité, ces immeubles sont brûlés par le chômage juvénile. [...] Des bandes de jeunes désœuvrés errant dans les rues. Mais également des adultes. À vie absurde, destruction absurde. C'est comme s'ils n'avaient plus aucun espoir et qu'il ne leur restait plus que cela : haïr la vie³⁷⁵.

Le Nettoyeur est donc encore une fois un avatar de l'auteur. Il vient faire le lien entre, d'abord ce qui se passe au palais et ce qui se passe en dehors du palais, et ensuite entre cette pièce et notre société. Il montre que c'est la société qui produit la violence qui se retourne contre elle. Cette violence provient d'un manque d'espoir, manque d'espoir généré par l'inaction (« chômage ») qui entraîne un sentiment d'inutilité. On retrouve ici le discours de Phèdre : la pièce prend une dimension didactique et devient un exemple de cette démonstration.

Théramène demande à ce que Phèdre soit enterrée avec le reste de la population. Ainsi à la fin de la pièce, le lien social est rétabli : Théramène suit le Nettoyeur, il refuse de vivre dans le monde illusoire de Thésée. Il s'identifie alors au Nettoyeur, celui-ci lui demandant « [s'il sait] enterrer des cadavres³⁷⁶ », question à laquelle il répond étonnement « J'ai fait cela toute ma vie³⁷⁷ ». Après s'être identifié à la « vieille catin », Théramène s'identifie au Nettoyeur : il n'a pas littéralement enterré des cadavres mais il a enterré leur mémoire. Ce meurtre symbolique fait également partie du grand jeu, le nettoyeur lui disant : « tu étais de la partie³⁷⁸ ».

Cette nouvelle alliance entre Théramène et le Nettoyeur est complétée par Aricie.

³⁷⁴ « Samma som i stan nere hos oss / Varena natt drar det flockar / av ungar genom gatorna / Slår söndr bränner / Som om de inte längre hade något hopp / Och därför börjat hata livet », *ibid.*, p. 115.

³⁷⁵ Postface de Per Olov Enquist, trad. Philippe Bouquet, Note n° 4, p. 122

³⁷⁶ « Kan du gräva i lik », *ibid.*, p. 116.

³⁷⁷ « Jag har gjort det i hela mitt liv », *ibid.*

³⁷⁸ « du var yrkesman », *ibid.*

Elle répète le geste qu'il y a eu entre Œnone et Phèdre : une transmission générationnelle se met en place, elle aussi va prendre la relève de Phèdre. Un groupe hétérogène se forme, et une désolidarisation d'avec la caste dirigeante s'opère : un « nous³⁷⁹ » vient s'opposer à « leur³⁸⁰ ». Enquist commente ce moment : « La résistance s'organise, en silence³⁸¹ ». Les trois personnages marchent vers le soleil en pénétrant la mer. Le motif de la mer est très présent dans ce dénouement, dans la musique qui « monte et descend comme la mer³⁸² » et dans cette didascalie finale. L'élément aquatique pourrait renvoyer à un rituel de purification : les personnages renaissent en se lavant de leurs crimes et en abandonnant leurs illusions. Cette marche dans la mer pourrait également signifier qu'ils prennent aussi la relève d'Hyppolite, mort dans cette même mer. On pense également à une autre interprétation puisqu'Enquist utilise la métaphore marine pour parler du mythe :

Nous sommes partis à la rencontre du mythe et de l'histoire, nous les avons infectés, et soudain la mer du mythe change, prend la forme des souvenirs et des images auxquelles nous tentions d'échapper³⁸³.

Dès lors, le fait que les personnages pénètrent et disparaissent dans la mer serait un tableau très fort : Enquist a « infecté » la pièce et a donné un nouveau sens à ce mythe. Désormais, ses personnages appartiennent à la « mer du mythe » et nous ne pouvons plus échapper à nos illusions. Cette scène a lieu avant l'aube : à l'aube, l'éclipse s'achèvera au profit d'un changement.

Le dénouement de *Till Fedra* nous propose donc une fin ouverte vers un futur positif, promesse de changements. Par rapport à la résistance, on observe que si les figures principales sont mortes, leur combat est repris par un groupe hétérogène (l'écrivain, le prolétaire, la princesse). Ce dénouement est centré autour de Thérémène, figure de l'écrivain. Il se révèle comme central pour le combat social et politique annoncé, qui sera plus ancré dans le monde réel. Si l'on retrouve la violence évoquée par Alexandre Planque Tafteberg, pour nous la pièce ne finit pas dans un climat de violence. Au contraire, le tableau esquissé des trois personnages disparaissant dans la ligne d'horizon avant l'aube est une image de paix, ce qui est renforcé par le fait que Phèdre est décrite comme en train de dormir. S'il y a un retour à l'ordre, ce n'est pas parce que Phèdre était à l'origine du désordre dans la cité, mais parce que les autres personnages ont compris que la véritable

³⁷⁹ « oss », *ibid.*, p. 117.

³⁸⁰ « dem », *ibid.*

³⁸¹ Per Olov ENQUIST, postface de *Pour Phèdre* [1980], *op. cit.*, p. 125.

³⁸² « Stiger och sjunker, som havet », Per Olov ENQUIST, *op. cit.*, p. 115.

³⁸³ Per Olov ENQUIST, postface de *Pour Phèdre* [1980], *op. cit.*, p. 127.

origine du désordre provenait du palais. La foule, incarnée par le Nettoyeur, va suivre les nouvelles figures de la résistance.

Le dénouement de *Médée* nous offre également une fin ouverte, mais pessimiste. La pièce n'étant pas structurée, nous avons décidé de faire commencer le dénouement à la page 81 lorsque le garçon « *surgit* » : c'est à ce moment-là que l'on apprend le régicide. Très rapidement s'enchaînent l'infanticide, le suicide et la fin de la pièce. On distinguera donc trois phases : l'aboutissement de la vengeance de Médée ; l'infanticide et le suicide ; le dénouement c'est-à-dire l'incidence sur les autres personnages.

Le garçon prend le rôle traditionnel du page et il donne à voir dans un tableau morbide le double régicide. La violence est accentuée par la réaction de Médée : « Laide ? Laide comme la mort, n'est-ce pas³⁸⁴ ? ». L'enfant déclare que « tout est perdu³⁸⁵ » : l'acte de Médée est total, elle a laissé le pouvoir vacant et sans héritier, et par là elle a détruit le système politique. Elle a donc réussi sa vengeance, elle a plongé l'État dans le chaos, a refusé l'ordre qu'on lui imposait au profit d'un désordre total. À la suite du régicide, une *vendetta* se prépare qui semble archaïque, reprenant le *topos* du peuple armé de « bâtons » qui se jette contre une personne désignée sans preuve (même si elle est effectivement coupable). Médée refuse de fuir, encore une fois elle dit « non », c'est une « victime volontaire³⁸⁶ ». Médée s'exclame alors qu'« aussi longtemps que les hommes se souviendront, il vaudra mieux ne pas [l]'avoir connu[e]³⁸⁷ ». Cette réplique annonce la postérité de la figure qui sera considérée comme terrifiante et noire.

Avant l'infanticide, Médée demande à la nourrice « d'égorger le cheval³⁸⁸ », dès lors on a l'impression que l'infanticide s'inscrit dans un rituel ce qui est confirmé par l'analyse qu'en fait René Girard :

À l'objet véritable de sa haine qui demeure hors d'atteinte, Médée substitue ses propres enfants. [...] L'infanticide [s'inscrit] dans un cadre rituel. [...] Médée prépare la mort de ses enfants à la façon d'un prêtre qui prépare un sacrifice. Avant l'immolation, elle lance l'avertissement rituel exigé par la coutume ; elle somme d'éloigner³⁸⁹ tous ceux dont la présence pourrait compromettre le succès de la cérémonie³⁹⁰.

Par ce rituel, elle se venge de Jason, par substitution, et elle se purifie, renouant

³⁸⁴ Jean ANOUILH, *op. cit.*, p. 81.

³⁸⁵ *Ibid.*

³⁸⁶ Závřiš ŠUMAN, « Médée en mal de bourreau. », *art. cit.*, p. 251.

³⁸⁷ Jean ANOUILH, *op. cit.*, p. 82-83.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 83.

³⁸⁹ « N'approche pas Jason ! Interdis-leur de faire un pas ! », *ibid.*, p. 87.

³⁹⁰ René GIRARD, *La Violence et le sacré* [1972], Hachette, Vanves, 2011, p. 21.

ainsi avec son identité première. En effet, elle compare ce feu à un « feu de joie comme en Colchide³⁹¹ ». Or, pour Viviane Koua, « l'assassinat des enfants dénote le retour aux origines d'un peuple et d'une ethnie colonisée et humiliée³⁹² ». Elle désire effacer toute trace de son existence présente pour mieux renouer avec son identité : on remarque qu'il y a une inversion de la situation initiale, désormais « tout va se taire³⁹³ ». À la fin de la pièce, c'est Médée qui est du côté du bruit et du feu de joie, elle n'est pas exclue de l'action mais au cœur de celle-ci, c'est elle qui est en célébration. Elle retrouve son identité, dans la diégèse, mais aussi sur le plan littéraire : reprenant ainsi le fameux *Medea nunc sum* de Sénèque, Anouilh fait entrer sa Médée dans l'histoire littéraire.

Elle blâme Jason pour sa perte d'identité, dressant le tableau d'une Médée au conditionnel. Maintenant qu'elle a accouché de sa haine en tuant sa progéniture, elle désire redevenir la « petite Médée » et retourner à « la lumière et [la] bonté³⁹⁴ ». Tout comme Phèdre et Antigone, elle retrouve donc son innocence par la mort, elle retrouve « [s]a patrie et [s]a virginité » mais surtout sa dignité, symbolisée par le « sceptre³⁹⁵ ».

Le feu s'inscrit donc dans un rituel de purification, et en même temps, il renvoie au feu de joie de l'exposition et de Corinthe. La pièce pourrait s'arrêter ici mais Anouilh choisit de prolonger sa pièce en ajoutant un élément qui n'est pas présent dans les autres réécritures : Médée se suicide à la suite de ses enfants. Elle refuse jusqu'au bout « ce monde raisonnable³⁹⁶ » qu'elle laisse à Jason : elle veut mourir et qu'il ne reste plus rien d'elle, mais elle ne veut qu'une mort corporelle. Elle refuse que l'on enterre sa mémoire, refus qui entre en écho avec la sépulture mémorielle d'Antigone et avec le devoir de Thérémène. Cependant, à peine Médée s'est-elle tuée que Jason annonce qu'il l'oubliera complètement. Il privilégie le futur au conditionnel pour ce faire, quoique l'on a l'impression que Médée ait été immédiatement oubliée. Jason quitte la scène et ne commente pas l'infanticide, lui que Corneille avait représenté en père éploré. Par opposition à Médée qui est caractérisée par son refus, par le « non », il répond immédiatement « oui ». Il annonce directement qu'il « refer[a] » exactement ce qu'elle a supprimé et qu'il s'occupera d'assurer « l'ordre³⁹⁷ ». On voit bien que le geste de Médée n'a aucune conséquence, qu'il n'est suivi d'aucune prise de conscience. Jason est encore

³⁹¹ Jean ANOUILH, *op. cit.*, p. 83.

³⁹² Viviane KOUA, *op. cit.*, p. 312.

³⁹³ Jean ANOUILH, *op. cit.*, p. 84.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 85.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 88.

³⁹⁶ *Ibid.*

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 89.

une fois dans l'éthique de la médiocrité puisqu'il se contentera de refaire « son pauvre échafaudage d'homme sous l'œil indifférent des dieux [...] [et de] rebâtir sans illusions un monde à notre mesure pour y attendre de mourir³⁹⁸ ». Jason a donc accepté sa condition humaine, et avec lucidité il va continuer à vivre en attendant de mourir. Cependant, cette vie « sans illusions³⁹⁹ », il l'avait choisie avant la mort de Médée. L'acte total de Médée n'a eu aucune conséquence.

On remarque que Jason diffère des personnages de Thésée et Créon, et même du Créon de *Médée*. Ces personnages-ci sont caractérisés par la volonté de se bâtir un monde illusoire, auquel ils finissent par croire. Quoique lucide, cette vision est assez pessimiste et semble renvoyer à l'éclipse de *Pour Phèdre* où chacun attend le changement sans rien faire.

Le rideau se ferme sur la nourrice qui explique pourquoi elle a refusé de mourir. Elle répète sa tirade sur le bonheur, un bonheur matériel, quotidien et simple. Sa prise de parole est parsemée de banalités qui n'apportent aucune information et qui semblent sans intérêt comme par exemple « après la nuit vient le matin⁴⁰⁰ ». Cette citation montre qu'un nouveau cycle est initié, celui de la vie quotidienne et d'un présent perpétuel. Le garde posté, qui est complètement indifférent à ce qu'il s'est passé sur scène, dialogue avec la nourrice, dialogue d'une « trivialité désolante⁴⁰¹ ». Le rideau tombe alors qu'ils continuent cet échange, ce qui laisse à penser que cet échange continue. C'est donc une fin pessimiste où les hommes refusent de même considérer l'acte de Médée au profit de leur « pauvre bonheur⁴⁰² ». Il n'y a aucune *catharsis*, aucune évolution des personnages, comme si toute la pièce n'avait pas eu lieu. Finalement, comme le souligne Clément Borgal, l'héroïsme des personnages d'Anouilh est une crise passagère « après quoi la vie tant méprisée reprend ses droits⁴⁰³ ». C'est également ce qui fait la modernité de l'œuvre par rapport aux tragédies antiques qui sont emparées de Médée :

Contrairement à la tragédie antique censée purger le spectateur d'émotions tragiques et le faire réfléchir sur son sort, celle d'Anouilh se définit ainsi comme un non-événement qui ne perturbe qu'un temps la tranquillité des hommes avant d'être oublié⁴⁰⁴.

³⁹⁸ *Ibid.*

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 70.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 90.

⁴⁰¹ Závist ŠUMAN, « Médée en mal de bourreau. », *art. cit.*, p. 257.

⁴⁰² Jean ANOUILH, *op. cit.*, p. 74.

⁴⁰³ Clément BORGAL, *op. cit.*, p. 52.

⁴⁰⁴ Élisabeth LE CORRE, « 'Et nous voilà comme le chœur antique' : les avatars du chœur dans le théâtre de Jean Anouilh », *art. cit.*, p. 125.

Le dénouement d'Anouilh, donc, nous renvoie à l'exposition mais la renverse : Médée n'attend plus, c'est elle qui est en position de force et c'est elle qui célèbre. Mais, alors que le pouvoir de Médée atteint son acmé, alors que par un acte total elle a plongé l'État dans le chaos, qu'elle s'est vengée de Jason et qu'elle s'est retrouvée, son acte n'a aucune incidence sur la pièce. La pièce se clôt sur elle-même et semble se nier comme si rien ne s'était passé. Cette fin très pessimiste soulève plusieurs interrogations. On se demande si Anouilh veut choquer et interpeller le spectateur en lui refusant toute satisfaction, toute *catharsis* ou si lui aussi veut faire du théâtre « sans illusions » c'est-à-dire en ayant conscience que malgré sa pièce et son œuvre rien ne changera. C'est alors qu'il abandonne les héros sublimes de ses pièces noires. Selon Duarte Mimoso-Ruiz, Jason incarne ce pessimisme ambiant :

Jason représente [...] la quête d'une justification de l'action passée, au prix de compromissions dans un monde absurde, miné par la corruption, l'arbitraire et l'injustice. Jason marque, avec la fin de l'âge héroïque et des illusions, chez les modernes, l'impossibilité du retour à une innocence première, une fois que la barrière du crime a été transgressée et que le goût du pouvoir, des richesses et des honneurs s'est installé dans l'âme du héros⁴⁰⁵.

Dans *La passion* le dénouement se fait en deux temps et en une scène très courte. La première phase consiste en un dialogue entre Créon et Antigone, suivi de l'intervention des journalistes qui ont le dernier mot de la pièce.

Un troisième et dernier dialogue a lieu entre Créon et Antigone. On remarque que l'attitude de Créon a changé : il semble « vieilli⁴⁰⁶ » et il exprime des regrets. Il est bien différent de sa première apparition : il n'est plus représenté comme un tyran mais comme un homme faillible. Jusqu'à présent, la loi comme la vérité lui appartenaient en propre, ici elle s'applique « en dépit⁴⁰⁷ » de ce qu'il voudrait. Il parle en utilisant des maximes, mais il semble ne plus y croire : « la loi est l'unique garant de la société⁴⁰⁸ ». Il propose à nouveau à Antigone une échappatoire. Antigone a résolu à la scène antérieure ce dilemme : la mort n'est pas un châtement mais la voie du salut pour elle. Les personnages évoluent donc de manière opposée : Antigone parle du futur et brosse le portrait de ce qu'il devrait se passer après la pièce ; tandis que Créon perd de son pouvoir, il refuse de répondre à ses questions. Il se rassure par des énoncés qu'il voudrait performatifs : « La République est

⁴⁰⁵ Duarte MIMOSO-RUIZ, *op.cit.*, p. 203.

⁴⁰⁶ « envejecer », Luis Rafael SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 500.

⁴⁰⁷ « aunque », *ibid.*

⁴⁰⁸ « las leyes [...] [son] la única garantía de la vida social », *ibid.*

à moi⁴⁰⁹ ». Antigone ridiculise cette affirmation par l'hyperbole : « Le monde, l'univers sont à toi⁴¹⁰ ». Sous les yeux du spectateur, le futur hypothétique évoqué par Antigone est en train de se réaliser. Dans sa dernière tirade, Antigone évoque sa postérité : elle rappelle qu'elle représente une idée qui ne sera que ravivée par sa mort, et que cette idée sera reprise par d'autres. Elle nous renvoie ainsi à l'écriture même de la pièce, puisqu'Antigone Pérez reprend l'idée de l'Antigone de Sophocle. C'est elle qui ordonne sa propre mort, comme Phèdre elle refuse à Créon son pouvoir et acquiert sa liberté jusqu'à sa décision de mourir.

La foule ne prend pas la parole directement mais elle est décrite dans une didascalie comme manifestant de « la douleur⁴¹¹ ». On en conclut que le collectif a fini par prendre parti pour Antigone et donc que sa lutte sera continuée. Mécaniquement, les journalistes prennent la parole et tentent de noyer la nouvelle de la mort d'Antigone sous un flot d'informations futiles. Cependant, la dernière réplique de la pièce cite ouvertement la pièce d'Edward Albee, *Who's afraid of Virginia Woolf ?* Rappelons que l'auteur de la pièce a lui-même dit que le titre choisi signifie en réalité 'qui a peur de vivre une vie sans illusions'. Or Créon tout au long de la pièce se berce d'illusions, il refuse de s'avouer sa tyrannie, se prend à sa propre mise en scène : « J'ai besoin qu'on croie en moi pour mes capacités, ma supériorité⁴¹² ». On comprend alors, par la mention de cette pièce, que Créon a peur de vivre sans illusions, que c'est en réalité lui qui est dans une position de faiblesse. Cependant, malgré la douleur de la foule et cette référence, les journalistes font passer la mort d'Antigone pour quelque chose d'insignifiant, comme celle de *Médée* l'a été, comme le souligne Gina Beltrán Valencia :

La stratégie du régime consiste à bombarder le public avec un grand nombre d'informations qui saturent et insensibilisent la population jusqu'à créer un état de stupeur. Immédiatement, les journalistes annoncent la mort de « la subversive Antigone », certifiant qu'elle a auparavant avoué où étaient cachés les corps des frères Tavarez. Juste après, ils passent à des informations superflues à propos des vacances de Jacqueline Kennedy, de la mode de Pierre Cardin et aux stars d'Hollywood. La stratégie qui consiste à inclure la mort d'Antigone au sein d'une manipulation journalistique réduit sa mort à un acte trivial, pas plus signifiant que les commérages d'une troupe de théâtre. Cette stratégie assure l'indifférence de la foule devant l'événement, laquelle, étant dans un état de stupeur créé par une saturation, ne réagira pas et ne prendra pas de position critique qui valoriserait ou légitimerait le sacrifice d'Antigone⁴¹³.

⁴⁰⁹ « la república es mía. », *ibid.*, p. 501.

⁴¹⁰ « El mundo, el universo son tuyos », *ibid.*

⁴¹¹ « dolor », *ibid.*

⁴¹² « yo necesito que se crea en mí por mi capacidad, mi inteligencia, mi superioridad », *ibid.*, p. 470.

⁴¹³ « La estrategia del régimen consiste en bombardear al público con un gran volumen de información que satura e insensibiliza a la población hasta llevarla a un estado de estupor. Inmediatamente, los periodistas anuncian la muerte de «la facinerosa Antígona», asegurando que confesó el paradero de los cuerpos de los hermanos Tavárez, y luego pasan a noticias superfluas sobre las vacaciones de Jacqueline Kennedy, la moda

Pour la critique, ce processus est d'autant plus fort sachant que Sánchez parodie le chœur et ses chants :

L'insignifiance de sa mort est encore plus évidente si l'on considère que cette dernière scène est une parodie du dénouement de la tragédie grecque. Au dénouement, le chœur simultanément parle de la chute du héros et célèbre sa noblesse. Mais, dans *La Passion*, les journalistes [...] font de la mort d'Antigone un acte trivial [...]. Dès l'instant où Antigone descend de sa plate-forme – ce qui marque sa chute en tant qu'héroïne tragique – jusqu'à la fin de la scène, on assiste à une parodie où le sensationnalisme des journalistes empêche toute *catharsis* et vide de toute valeur sa lutte subversive. [...] Antigone tente de compenser son isolement politique et social en donnant à sa lutte un aspect idéologique, mais personne n'appuiera ses actes ou ne lui succédera. Or, au lieu de lui donner une image de martyr révolutionnaire, sa mort sera réduite à un acte futile et isolé. Mais malgré cela, Antigone a réussi à menacer le pouvoir de politique de Créon en imposant sa propre version de la vérité et sa propre interprétation des événements. Ce qu'Antigone nous légue, ce n'est pas une Amérique libre, mais un regard critique sur notre société contemporaine, dangereusement régié par les médias et le sensationnalisme comme dans la République de Molina⁴¹⁴.

C'est donc un dénouement très ambigu. D'une part, Créon est décrit comme faillible, abattu par les circonstances. Il commence à comprendre que son pouvoir s'est affaibli et il prend conscience des illusions dont il s'est bercé. Cependant, le système qu'il a mis en place, dont cette cérémonie mécanique de récupération médiatique des événements, s'enclenche de lui-même. D'autre part, quoiqu'Antigone ait le dessus sur Créon lors de ce dernier échange, son acte n'est pas récupéré. Bien que des témoignages attestent de l'identification systématique des spectateurs latino-américains à la protagoniste, la pièce de Sánchez n'est pas à lire comme une pièce engagée qui appelle à

de Pierre Cardin y el paradero de estrellas de Hollywood. La estrategia de incluir la muerte de Antígona dentro de la gran maquinaria sensacionalista reduce su muerte a un acto trivial no más significativo que los chismes de la farándula. Esta estrategia asegura la indiferencia de la multitud ante el evento, la cual en su estado saturado de estupor no reaccionará ni tomará una posición crítica que valore o legitime el sacrificio de Antígona. », Gina BELTRÁN VALENCIA, « Antígona Pérez y el sensacionalismo: la desarticulación de un sistema totalitario », *art. cit.*, p. 2-3.

⁴¹⁴ « La intrascendencia de su muerte se hace aún más evidente si se considera que esta última escena constituye una parodia de la resolución de la tragedia griega. En el éxodo, el coro simultáneamente llora la caída del héroe y celebra su ennoblecimiento, pero en *La Pasión* los periodistas, quienes funcionan a modo de coro, trivializan la muerte de Antígona falsamente proclamando que la joven se ha rendido ante el régimen de Creón, como si fuera otra noticia del entretenimiento¹⁴. Desde el instante en que Antígona descende de su plataforma —el cual marca su caída como héroe trágico— hasta el final de la escena, se desarrolla un instante paródico donde el sensacionalismo de los periodistas deshabilita todo efecto catártico y desprovee de valor su lucha subversiva. El poder de Creón por encima de Antígona, más allá de su dimensión legal y política de juzgar sus actos y ordenar su ejecución, constituye un poder de manipulación y control de significado a partir del cual se deshabilita todo impulso solidario hacia ella. Antígona intenta contrarrestar su aislamiento político y social articulando su causa en términos ideológicos, pero nadie apoya ni segunda sus actos o intenta continuar su lucha. Ahora bien, a pesar de que la imagen de Antígona de mártir revolucionaria queda reducida a una muerte solitaria y fútil, Antígona logra amenazar el poder totalitario de Creón mediante la imposición de su propia verdad e interpretación de los hechos. . Lo que Antígona Pérez nos deja no es una América libre, sino una mirada crítica hacia nuestra propia sociedad contemporánea, tan peligrosamente regida por los medios y el sensacionalismo como la República de Molina. », *ibid.*, p. 11.

la lutte mais, comme le souligne Gina Beltrán Valencia, comme un avertissement sur notre société et sur ses dérives.

L'analyse des dénouements des trois œuvres du corpus nous a permis de constater que la mort du personnage accusé de semer le désordre ne signifie pas un retour à l'ordre dans la société. Les trois pièces présentent une structure cyclique, les dénouements font référence aux expositions. Cependant, cet aspect cyclique n'empêche pas qu'il y ait une progression, si ce n'est dans *Médée*. Si les trois héroïnes choisissent leur mort, et retrouvent toutes trois une innocence perdue, la portée de leur geste n'est pas la même. Le combat de Phèdre est récupéré et donne lieu à une nouvelle alliance. Pour Antigone, l'issue est incertaine au sens où la foule manifeste de la douleur mais n'intervient pas : elle aurait pu être le chœur qui clôturait la tragédie, mais l'initiative est laissée au chœur des journalistes. Les trois dénouements font référence à la postérité et à la notion de révisionnisme : les héroïnes ont conscience de la récupération qui peut être faite de leurs actes. Tandis que Médée est oubliée, Antigone se voudrait « idée ». Quant aux personnages d'Enquist, ils pénètrent « la mer du mythe ».

4. Les mécanismes du pouvoir tyrannique

Les personnages dans les œuvres évoluent dans un cadre hostile et répressif : dans les trois pièces l'État est représenté comme dictatorial et illégitime. Tous les personnages subissent une oppression qui prend différentes formes, ce qui oriente leur comportement dans deux directions : soit ils se révoltent contre l'État et les personnages qui le représentent, soit ils acceptent cet État et son dirigeant par peur. Nous avons analysé ces comportements, il faudra maintenant voir quelles formes prend cette oppression, soit comment cet État oppressif fonctionne et sur quoi il s'appuie.

La théâtralité du politique

Les hommes au pouvoir sont toujours en représentation, à des degrés divers. Le tyran est à la fois un acteur, qui se met en scène, et un metteur en scène, qui dirige les autres personnages. Les hommes politiques étudient leurs mouvements, pèsent leurs mots et sont toujours *en représentation*. Les représenter sur scène et exhiber la théâtralité de leur comportement crée une surenchère qui déconstruit cette mise en scène. Dès lors, la métaphore baroque du *theatrum mundi* prend forme. Devenue *topos*, cette métaphore

dénonce le caractère factice de l'existence et des rapports sociaux. Le théâtre lui, exhibant son artificialité, ne se prend pas au jeu de l'illusion dramatique : il fait tomber les masques. Dans les pièces du *corpus*, les personnages utilisent la métaphore théâtrale pour parler du monde qui les entoure.

Créon Molina est le personnage qui se met le plus en scène. Il a, comme un acteur, un costume et une posture étudiée. Ainsi sa poitrine est-elle « *constellée de décorations*⁴¹⁵ ». Il est en permanence en position debout : « *il pressentait que la force appartient à ceux qui restent debout*⁴¹⁶ ». Sa diction elle-même est étudiée : Antigone relève qu'il « *soigne sa diction avec une élégance affectée*⁴¹⁷ ». Cette mise en scène se voit également dans le fait qu'il se réfère à sa personne à la troisième personne du singulier. Ses discours sont des représentations et il s'offre en spectacle à la foule : il demande « *l'assentiment quotidien des applaudissements*⁴¹⁸ ». Dès lors, la démocratie est une mise en scène, dont Antigone a perçu la théâtralité. Il déclare qu'« *il existe un parti d'opposition*⁴¹⁹ » alors qu'il l'a lui-même créée. Il réfute les accusations d'Antigone en déclarant :

Il est faux que mon gouvernement soit tyrannique. [...] tu disposes de soldats qui surveillent, protègent, défendent ta liberté⁴²⁰.

Créon réécrit les faits, et assimile la prison dans laquelle se trouve Antigone à un espace protégé de liberté. Pourtant, dans la même scène, Antigone sera violée par ces mêmes soldats. On remarque que les autres personnages au pouvoir sont représentés comme des comédiens. Une didascalie précise, à propos de Pilar, qu'elle « *a poli ses manières, ses gestes, sa sensibilité*⁴²¹ ». La théâtralité donc n'est pas qu'une question liée au corps – à la diction, la posture et le costume – mais va jusqu'au fait de feindre ses sentiments. Comme Médée, Pilar utilise son genre comme une performance et affecte une sensibilité considérée comme féminine. Le personnage de Monseigneur, représentant du pouvoir de l'Église, se met également en scène, il parle « *avec une fausseté étudiée*⁴²² ». Lui-même

⁴¹⁵ « Las pecheras as llena recubiertas de órdenes, medallas, honras, etc.... », Luis Rafael SÁNCHEZ, *op. cit.* p. 460.

⁴¹⁶ « como si intuyera que la fuerza la tienen los que stan de pie », *ibid.*

⁴¹⁷ « refina el decir con afectada elegancia », *ibid.*, p. 461.

⁴¹⁸ « del diario aplauso de las manos. », *ibid.*, p. 452.

⁴¹⁹ « Hay un partido de oposición en la república », *ibid.*, p. 464.

⁴²⁰ « Falso que mi gobierno sea una tiranía. [...] tienes soldados que vigilan, protegen, defienden tu libertad », *ibid.*

⁴²¹ « ha pulido su roce, su gesto, su sensibilidad. », *ibid.*, p. 469.

⁴²² « con trabajada falsía », *ibid.*, p. 474

avoue à Antigone « joue[r] l’avocat du diable ». Ainsi, la société de Molina est toute entière un théâtre, ce qui est rappelé par l’aspect cérémonial de certaines entrées, comme celle des journalistes ou encore la parade de Monseigneur. Ce *theatrum mundi* se retrouve dans le discours d’Aurora, pourtant personnage peu éclairé de la pièce : « [Le monde] est fait de personnages importants, de personnages secondaires et de comparses⁴²³ ».

Dans *Médée*, on retrouve la même notion de *theatrum mundi*. Nous pouvons ainsi reprendre la citation de Jason qui fait référence à la pièce en train de se jouer :

Ces conflits insolubles se dénouent, comme les autres, et quelqu'un sait sans doute déjà comment tout cela finira. Je ne peux rien empêcher. Tout juste jouer le rôle qui m'est dévolu, depuis toujours⁴²⁴.

Cette réplique n’a, cependant, pas la même portée : l’État ne se met pas en scène mais se justifie par la notion tragique de fatalité. Le théâtre n’est pas un moyen de contrôle mais un moyen de se justifier et de se déresponsabiliser.

Dans *Pour Phèdre*, le politique se met aussi en scène. Nous aurons l’occasion de parler du « grand jeu » (*det stora spelet*) entre Hyppolite et Aricie : les deux personnages mettent en scène une cour amoureuse qui sert des ambitions politiques. Pour le moment, nous aimerions évoquer la mise en scène de l’enterrement d’Hyppolite. Thésée, venant de mettre à mort son fils, décide de mettre en scène sa mort et de réécrire l’événement pour appuyer son mensonge et son pouvoir. Le processus se fait sous les yeux du spectateur :

Mon fils
Il a donné sa vie
Pour nous
(cette pensée le frappe, il suit cette piste avec une énergie de plus en plus grande)
Mais il aura des funérailles nationales
Qui resteront longtemps dans la mémoire collective [...]
Il a fait le sacrifice de sa vie dans la lutte contre [...]
Les ennemis de l’État
La postérité se souviendra de sa mort
Un grand moment de l’Histoire
Écris le discours Thérémène [...]
Par la suite le jour de sa mort sera une journée du souvenir
Pour tous ceux
Pour tous ces jeunes gens qui sont comme lui
Morts pour leur pays [...]
Il voulait en faire à sa tête rien de mal à ça
(décidé)
Mais la vérité l’emportera [...]

⁴²³« El mundo es de una sola manera [...] personajes principales, personajes secundarios, comparsa. », *ibid.*, p. 453.

⁴²⁴ Jean ANOUILH, *op. cit.*, p. 62.

Un chant funèbre sur un fils perdu
Pour la postérité⁴²⁵

Sous nos yeux, Thésée réécrit, au fil de sa pensée, comme le montrent les didascalies, la mort de son fils. Phèdre dénonce cette mise en scène mensongère :

Ton fils est mort mais bientôt ton chagrin ne sera plus
qu'une médaille sur ta poitrine⁴²⁶

Cette référence à la « médaille » (*medalj*) n'est pas sans rappeler le costume de Créon dans *La Passion* : Thésée, en mettant en scène la mort de son fils, viendra parfaire son costume avec un nouvel accessoire. La théâtralisation de la mort d'Hyppolite sert les ambitions politiques de Thésée qui refuse que son acte soit perçu tel qu'il est réellement, un infanticide. Ainsi les auteurs montrent-ils dans leurs pièces la force du théâtre : très lié au politique, l'État est en constante représentation. Les dirigeants cherchent à renforcer leur pouvoir en créant une illusion théâtrale qui servira leurs desseins politiques et qui aidera à maintenir leur pouvoir.

Dans *La Passion*, cette théâtralité est également présente par le biais d'une mise en scène religieuse. En effet, Créon dit être « l'autorité suprême⁴²⁷ », il cherche à se substituer à Dieu. Il accuse Antigone d'impiété, or la foi est constitutive de l'identité en Amérique Latine : ses « idéologies » seraient « répugnantes à [leur] mode de vie chrétien⁴²⁸ ». Il cherche à exclure Antigone de la communauté, on pourrait presque parler d'une tentative d'excommunication de la part de Créon. Plus tard, il va jusqu'à menacer le salut des âmes par le biais des journalistes :

la répétition d'événements comme ceux du 13 avril plongerait la République dans une anarchie sans spiritualité dans laquelle les âmes se perdraient sans rémission⁴²⁹.

Créon utilise donc la religion comme une arme de contrôle ; la religion est un

⁴²⁵ « Min son / han offrade sitt liv / för oss / (*tanken slår honom, han följer spåret med allt större kraft*) / Men ha sfå en statsbegravning / som länge minns av alla [...] / Han offrade sitt liv i kamp mot [...] / statens fiender / Hans död ska minnas utav eftervärlden / En klassik höjdpunkt / Skriv talet Theramenes [...] / Hans dödsdag ska sen bli en minnesdag / för alla dem / för all dem unga män som liksom han / dog för sitt land [...] / Pojken hade egen vilja inget ont i det / (*beslutsamt*) / Men sanningen ska segra [...] En sorgesång över en förlorad son / För eftervärlden. », Per Olov ENQUIST, *op. cit.*, p. 103-104.

⁴²⁶ « Din son är död men snart är sorgen bara / en liten svart medalj på bröstet », *ibid.* p. 106.

⁴²⁷ « La autoridad suprema » Luis Rafael SÁNCHEZ, *op. cit.* p. 461.

⁴²⁸ « ideologías repugnantes a nuestra cristiana manera de vivir », *ibid.*, p. 462

⁴²⁹ « la repetición de sucesos como los del trece de abril llevaría a la república a una anarquía sin espiritualidad en la que las almas se perderían irremisiblemente », *ibid.*, p. 492.

masque, elle est théâtralisée. Hormis Créon, un homme représente justement le pouvoir de l'Église, Monseigneur. Pourtant il se fait plus homme politique que clerc. Lui aussi manipule l'opinion et met en scène sa foi comme le remarque Gina Beltrán Valencia :

Les répliques de Monseigneur réfutent la dimension humaniste et fraternelle qu'Antigone donne à ses actes, ce qui criminalise sa lutte voire la réduit à une simple violation du système légal. Le fait que Monseigneur impose sa vision des choses à Antigone montre explicitement le pouvoir de l'Église qui peut produire et manipuler ce qui est considéré comme juste et vrai. C'est ainsi qu'il affirme assez hypocritement : « Par notre bouche parle le désir sincère que la vérité régisse toute façon d'agir⁴³⁰. ». Ce n'est pas la vérité, sinon la vérité du Régime, celle qui doit être répétée publiquement par les différentes institutions et par la presse, celle qui est établie par le biais de la violence⁴³¹.

L'Église est une institution qui participe, sans l'officialiser, au maintien d'un pouvoir qui réfute les dogmes catholiques. C'est pour cela que l'entrée de Monseigneur est très théâtrale, cérémoniale, puisqu'elle s'adresse au peuple. En privé, les convives du banquet sont décrits par la didascalie comme appartenant au « paganisme⁴³² ». Face à la corruption et à l'hypocrisie de l'Église, Antigone va chercher à recréer une nouvelle religion catholique ; elle réécrit une *Passion* et veut se faire nouveau Christ.

Une autre forme de mise en scène se retrouve dans les trois pièces du corpus. En effet, la justice et le système judiciaire sont mis en scène par les personnages au pouvoir. Nous constatons dans un premier lieu que dans les trois univers proposés par les auteurs étudiés, la société est corrompue. On relève ainsi le délicieux proverbe détourné du traducteur sur « assoiffés de promotions⁴³³ » au lieu de « assoiffés de sang ». Le contrôle de la société passe par l'ambition des militaires. Dans *La Passion*, l'institution emblématique de cette corruption est l'Église. La première apparition de Monseigneur s'accompagne d'une description péjorative :

Grand, les yeux cernés, chauve, laid et malin. Sa tenue officielle (soutane d'un rouge éclatant, mitre profilée) complète l'aspect rectangulaire de son corps qu'un profane qualifierait de quichottesque⁴³⁴.

⁴³⁰ « Por nuestra boca habla el deseo sincero de que la verdad rija todo proceder », *ibid.*, p. 483.

⁴³¹ « Las palabras de Monseñor Escudero refutan la dimensión humana y fraternal que Antígona le da a sus actos, logrando así criminalizar su lucha y relegarla a una mera violación del sistema legal. La imposición del sentido de Monseñor Escudero por encima del de Antígona explicita el poder de la Iglesia de producir y manipular lo que es considerado justo y verdadero. Como muy hipócritamente asegura Monseñor Escudero: «Por nuestra boca habla el deseo sincero de que la verdad rija todo proceder». Esta verdad no es sino la verdad del régimen, la cual debe ser reiterada públicamente por las distintas instituciones y por la prensa, y la cual queda radicalmente establecida con el castigo y silenciamiento de Antígona. », Gina BELTRAN VALENCIA, « Antígona Pérez y el sensacionalismo: la desarticulación de un sistema totalitario », *art. cit.*, p. 12.

⁴³² « paganía » Luis Rafael SÁNCHEZ, *op. cit.* p. 475.

⁴³³ « hambrientos de un ascenso », *ibid.*, p. 470.

⁴³⁴ « un cincuentón ojeroso, largo, calvo, feo, ingenioso. Las vestiduras de su rango (sotana de encendido

La précision de la couleur de sa soutane montre sa richesse. Quoique décrit comme ingénieux, le didascale ironise sur son aspect ridicule, « quichottesque ». En effet, le personnage est dans l'excès, en témoignent la « genuflexion générale ⁴³⁵ » et l'accumulation des titres « Son Excellence [...] L'excellentissime et révérendissime⁴³⁶ ». Il manipule le langage pour mieux cacher la réalité :

Ordonner n'est pas le terme qui nous satisfasse. Par contre, *demander* procède d'une meilleure syntaxe⁴³⁷.

On remarque de même l'euphémisation opérée sur le mot « donation⁴³⁸ » qui renvoie en réalité à un pot-de-vin. La nouvelle trinité de cette société corrompue se cristallise en les personnages de Créon, Pilar, nouvelle vierge⁴³⁹, et Monseigneur. Antigone constate avec ironie la réalité de cette visite sainte :

Ils s'éclatent. Ils boivent sec [...] Ils se régalent dans la délectation spirituelle [...] On s'éclate, on boit, on crie⁴⁴⁰.

De plus, l'institution judiciaire est, plus que corrompue, mise en scène : c'est en réalité à une véritable parodie de la justice que l'on assiste. Dans *La Passion*, les journalistes demandent un jugement expéditif, soit une condamnation sans procès et il n'y aura pas de procès pour Antigone. De même, la présomption d'innocence n'existe pas puisqu'« une fois qu'on est entré dans les sous-sols de Créon, on est coupable⁴⁴¹ ». L'héroïne n'aura pas le droit de se défendre. De même, les pouvoirs ne sont pas séparés ; ainsi Créon se fait juge :

La loi me confère le pouvoir d'ordonner l'exécution de quiconque qui, selon moi, menace la sécurité nationale⁴⁴².

rojo, mitra, perfilada) aumentan la rectangularidad de su cuerpo. Que un profano llamaría – prima facie – quiijotesco. » *ibid.*, p. 472.

⁴³⁵ « una genuflexión grupal », *ibid.*

⁴³⁶ « Su Ilustrísima [...] El muy excelentísimo y reverendísimo », *ibid.*, p. 480.

⁴³⁷ « 'ordenar' no es un verbo que nos satisfaga. En cambio 'pedir' es de mejor gramática. », *ibid.*, p. 473.

⁴³⁸ « ofrenda », *ibid.*, p. 475.

⁴³⁹ Le couple a fait construire « la Vierge du Pilar » (la Virgen del Pilar), *ibid.*

⁴⁴⁰ « Celebran. Brindan copas robustas [...] Se deleitan en el paladeo de los espíritus. [...] Celebran, beben, gritan. », *ibid.*, p. 473.

⁴⁴¹ « una vez se entra en los sótanos de Creón se es culpable. », *ibid.*, p. 479.

⁴⁴² « la ley que me confiere el poder de ordenar el fusilamiento de cualquiera que, a mi juicio, amenace la seguridad nacional », *ibid.*, p. 462.

Cette loi dépend d'une personne : il n'y a pas de raison d'État, et la justice sert des ambitions personnelles. Les références à l'organisation de l'État sont ainsi saturées de pronoms et déterminants personnels. À titre d'exemples, on peut citer « la loi de Créon⁴⁴³ » ; « Cette grande civilisation [...] mon œuvre⁴⁴⁴ » ; ou encore

J'ai réuni mon cabinet [...] j'ai suspendu les garanties constitutionnelles, j'ai proclamé la loi martiale. J'ai entamé aussitôt une enquête exhaustive⁴⁴⁵.

La justice ne condamne donc pas la criminalité, mais seulement les opposants au pouvoir : un renversement s'opère ainsi puisque les criminels deviennent juges. Il n'y a, de même, aucune jurisprudence : les lois qui s'appliquent dépendent des ambitions de Créon Molina. De même, Créon utilise le concept de justice selon son envie. Il bannit Médée à partir d'une argumentation fallacieuse : alors qu'elle clame son innocence, il objecte qu'il se fonde sur des crimes qu'elle pourrait commettre et non sur ceux qu'elle a commis :

CRÉON- Je t'ai tolérée quelques jours sur cette lande avec ta roulotte ; maintenant tu vas devoir partir.

MÉDÉE – Qu'ai-je fait aux gens de Corinthe [...]

CRÉON – Rien encore, non. Mais tout cela tu peux le faire un jour. Va-t'en⁴⁴⁶.

Alors qu'Antigone est condamnée pour un crime qu'elle a effectivement commis mais qu'elle ne considère pas comme un crime, Médée est condamnée sans aucune raison, elle n'a violé aucune loi – à ce stade de la pièce. La justice dépend en fait du bon vouloir du roi, et non des lois. Peu à peu, Créon expose des arguments, qui sont tous récusés par Médée. Ainsi, lors de leur affrontement, elle lui rappelle sa position sociale : « mon père aussi est roi⁴⁴⁷ ». Alors qu'il est complètement indifférent à cette position, c'est justement l'argument qu'il utilise pour justifier le non-bannissement de Jason : « Jason est mon hôte, fils d'un roi⁴⁴⁸ [...] ». La logique de l'argumentaire de Créon est complètement vide. Hypocrite, il utilise aussitôt après un complément circonstanciel de but qui n'a aucun rapport avec ses arguments précédents : « C'est pour que cette scène n'ait pas lieu que j'ai

⁴⁴³ « la ley de Creón », *ibid.*, p. 465.

⁴⁴⁴ « esta gran, civilización que yo he creado. », *ibid.*, p. 466.

⁴⁴⁵ « Convoqué mi gabinete a una reunión de emergencia, suspendí las garantías constitucionales, declaré la ley marcial. Comencé enseguida una investigación exhaustiva. », *ibid.*, p. 476.

⁴⁴⁶ Jean ANOUILH, *op. cit.*, p. 32.

⁴⁴⁷ *Ibid.* p. 32.

⁴⁴⁸ *Ibid.*

décidé que tu quitterais Corinthe cette nuit⁴⁴⁹. ». Son troisième argument est qu'il l'a bannie pour qu'elle ne gâche pas le mariage de Créuse et Jason. Encore une fois, Médée est pointée du doigt comme seule fautive : ce serait à cause de son propre comportement qu'elle doit quitter Corinthe, alors que ce complément circonstanciel de but cache en réalité les ambitions politiques de Créon. Celui-ci désire unir Jason et Créuse pour faire de lui son héritier, alors que ce mariage est illégal puisque Jason est déjà marié à Médée. Il masque son ambition politique personnelle, et rejette la faute sur Médée. Ce que dénonce Médée, c'est donc « une perversion du droit et de la loi qui permet aux autorités de Corinthe et à leurs complices (Jason) de justifier leurs injustices⁴⁵⁰. ». Cette perversion relève de la xénophobie, du moins d'une partialité : alors que Médée lui demande « Pourquoi distinguer maintenant entre nous ? », il reprend le « nous » qui inclut Médée et Jason mais pour s'inclure avec Jason. Médée, exclue de ce « nous », devient un « tu » accusé :

Jason est innocent sans toi [...] toi seule t'es salie [...] Jason est de chez nous, le fils d'un de nos rois [...] [il] pense comme nous. Toi seule viens de loin, toi seule es étrangère ici avec tes maléfices et ta haine. [...] trouve un homme parmi ta race, un barbare comme toi⁴⁵¹.

Créon explique donc la véritable raison du bannissement de Médée : il n'est fondé sur aucun crime, mais elle est littéralement pré-jugée en raison de ses origines. On remarque l'opposition des déictiques : « toi » / « nous » ; « ta » / « nos ». Pour la première fois, le mot « barbare » est utilisé, emprunt du grec ancien *bárbaros* qui signifiait « étranger ». Mais ici, le sens n'est pas neutre ; extrêmement péjoratif, il renvoie à une civilisation primitive et violente, selon des conceptions eurocentrées. C'est donc une justice utilitariste que nous propose Créon : elle ne s'applique que partialement, selon les envies et opinions du tyran, selon ce qui le sert. Cet exil n'était pas nécessaire, la marginalisation de Médée avant même l'exposition suffisait, d'autant plus que les crimes qu'on lui reproche étaient déjà accomplis avant qu'elle ne s'installe à Corinthe : le seul motif qui conduit à cet exil est la peur que Médée n'empêche le mariage de Créuse et Jason.

Ainsi, dans les trois pièces du corpus, l'État dictatorial se met en scène pour paraître légitime et juste : le théâtre devient un instrument de contrôle et de légitimation, qui cache en réalité injustice, corruption et violence. Le pouvoir est toujours en

⁴⁴⁹ *Ibid.*

⁴⁵⁰ Duarte MIMOSO-RUIZ, *op. cit.*, p. 191.

⁴⁵¹ Jean ANOUILH, *op. cit.*, p. 40.

représentation, les tyrans se font acteurs autant que metteurs en scène : ils contrôlent l'espace scénique, entre autres.

Une dictature du contrôle

L'une des spécificités du théâtre est la nécessité d'un lieu, d'un espace. Si les didascalies peuvent être perçues comme plus pauvres qu'une description romanesque, elles sont « orientées, non vers une construction imaginaire mais vers la pratique de la représentation, c'est-à-dire de la *mise en espace*⁴⁵². ». Cet espace a pour particularité d'être « limité, circonscrit, il est une portion délimitée de l'espace⁴⁵³. ». Comme Alain Couprie le remarque, cet espace limité peut devenir carcéral : « L'espace de la tragédie délimite une aire où celui-ci [le personnage] ne peut vivre mais d'où, à l'inverse, il ne peut fuir sans risquer sa vie⁴⁵⁴ ». En ce sens, l'une des spécificités des pièces du corpus est d'avoir fait de l'espace théâtral un espace fermé d'où l'on ne peut s'enfuir : Antigone est prisonnière dans cet espace, tandis que Médée ne s'exilera pas. Une autre spécificité, pour Sánchez, est de jouer sur les conventions d'entrée et de sortie des personnages : en jouant sur le contrôle des déplacements, il crée une atmosphère de contrainte dictatoriale.

La Passion fait de l'espace scénique la prison d'Antigone. Il est en effet précisé à la didascalie initiale qu'« Antigone pren[d] le centre de la scène, face à la plate-forme, comme sa résidence ou sa prison⁴⁵⁵. ». La scène ouverte devient prison, prison signifiée par les colonnes royales qui peuvent rappeler les barreaux. Dès lors, Créon, maître de la prison, se fait metteur en scène : il domine l'espace scénique. Ainsi les visites d'Antigone sont-elles contrôlées : les scènes auxquelles nous assistons et les entrées des personnages dépendent de lui. Antigone nous le révèle lors de son entrevue avec sa mère, insistant sur les motivations de Créon derrière la visite de sa mère :

ANTIGONE - Il t'a laissée venir aujourd'hui, persuadé que ta pression de mère pourrait m'ébranler [...] Créon est aux abois, maman. Avais-tu essayé de venir avant ?
AURORA – Tous les jours depuis ton arrestation⁴⁵⁶.

Les motivations de Créon nous sont révélées : c'est parce qu'Antigone refuse de céder depuis des jours qu'il laisse Aurora venir. Au deuxième acte, il passera ce pouvoir à

⁴⁵² Anne UBERSFELD, *Lire le théâtre* [1977], Paris, Éditions sociales, 1982, p. 140.

⁴⁵³ *Ibid.*, p.142.

⁴⁵⁴ Alain, COUPRIE, *op. cit.*, p. 25.

⁴⁵⁵ « ella toma es centro del escenario, frente a la plataforma, como su sitio o prisión », Luis Rafael SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 447.

⁴⁵⁶ « Te dejó venir hoy, confiado en que tu presión de madre pudiera conmovirme [...] Creón está acorralado, mamá. ¿ Habías intentado venir antes ? / Cada día desde que te prendieron. », *ibid.*, p. 457.

Fernando, l'ancien amant d'Antigone et nouvel Hémon, avec sadisme : Antigone s'écrie avec horreur « Mon dieu... mon Dieu... mon Dieu... C'est Fernando, maintenant, qui dirige ma prison⁴⁵⁷ ». Pour la jeune fille, la promotion de Fernando est plus sadique que son emprisonnement. Cependant, Créon n'a pas réellement laissé son pouvoir au jeune homme. En effet, jusqu'à la fin de la pièce, ses paroles seront performatives : il donne des ordres aux soldats comme il en donne à la régie. Plusieurs fois, il clame : « Lumières, lumières⁴⁵⁸ ». Ce pouvoir est disputé par Antigone par le biais de prolepses, c'est elle qui, semble-t-il, se fait relais de l'auteur face au metteur en scène : « La seconde partie commencera vraiment lorsque Créon me dira 'Antigone, tu me ressembles'. La seconde partie est plus courte que la première⁴⁵⁹. »

L'espace théâtral donc, quoique carcéral, devient l'objet d'une lutte de pouvoir, celle du contrôle de l'espace. Cependant, les personnages évoquent également comment, hors-scène, Créon possède l'espace public. Aurora évoque ainsi, très brièvement, les perquisitions de Créon : la propriété privée devient publique, dès lors il n'y a plus d'espace qui ne soit plus sous sa responsabilité. Sa demeure « cessa de [lui] appartenir », puis on lui a « attribué [un toit] hors de la ville [qui] n'a jamais été à⁴⁶⁰ [elle] ». Le personnage évoque ainsi une perte de sentiment de sécurité, et Créon réussit à chasser Antigone :

ANTIGONE – Ce n'est pas toi qui m'as chassée. C'est Créon.

AURORA – Pire que ça. C'est ma peur de Créon qui t'a chassée⁴⁶¹.

Le contrôle de l'espace devient contrôle des consciences : les citoyens, ayant peur de Créon, deviennent des relais de son pouvoir. Dans *La Passion*, le contrôle de l'espace s'associe au contrôle du temps. Pilar l'évoque avant l'arrivée de Monseigneur Escudero : « les pendules du palais ont été dressées pour avancer ou retarder à ta convenance⁴⁶² ».

Le contrôle de l'espace est également un enjeu essentiel dans *Médée*. De fait, comme nous l'avons précisé, avant même l'exil, le personnage est marginalisé spatialement. Ainsi, la pièce s'ouvre sur une opposition de déictique entre le « là-bas⁴⁶³ »

⁴⁵⁷ « Dios...Dios...Dios...Ahora mí cárcel la dirige Fernando. », *ibid.*, p. 493.

⁴⁵⁸ « Lucas, lucas », *ibid.*, p. 460, 466, 485.

⁴⁵⁹ « La segunda parte comenzará verdaderamente cuando Creón me diga : 'Antígona te pareces a mí'. La segunda parte es más corta que la primera. », *ibid.*, p. 485.

⁴⁶⁰ « La mansión [...] dejo de pertenecernos. », « El techo que te dieron en el caserío nunca ha sido tuyo. », *ibid.*, p. 457.

⁴⁶¹ « No fuiste tú la que me echaste. Me echó Creón. / Te echó mi miedo a Creón. », *ibid.*, p. 458.

⁴⁶² « Los relojes de palacio han sido amaestrados para adelantarse o atorarse a tu comodidad. », *ibid.*, p. 469.

⁴⁶³ Jean ANOUILH, *op. cit.*, p. 10.

des citoyens de Corinthe et le « ici⁴⁶⁴ » de la roulotte. L'espace diégétique n'est pas neutre, le « là-bas » représente le « chez eux⁴⁶⁵ », alors que le « ici » ne peut plus représenter un « chez nous⁴⁶⁶ » pour Médée et sa nourrice. Après l'annonce de l'exil, Médée va tenter de se réapproprier l'espace : mettant le feu à sa roulotte, elle fait sa propre fête et récupère l'espace de l'exposition qui lui était refusé. Le feu qui « s'éteint toujours » deviendra feu de joie. Cependant, cette tentative de récupération de l'espace échoue : Jason demande à ce le feu soit gardé jusqu'à ce que « le dernier os de Médée soit brûlé⁴⁶⁷ » : pas même son corps ne pourra rester sur cette terre, elle en est exilée même morte. Le contrôle de l'espace pour les tyrans est essentiel, c'est même le premier mécanisme de leur pouvoir : contrôlant l'espace, ils contrôlent les déplacements des citoyens et par conséquent les citoyens eux-mêmes.

On observe de plus une appropriation de la parole. La parole de celui qui gouverne est spécifique. Tout d'abord, parce qu'il gouverne, elle est censée être performative : les tyrans donnent des ordres. Cependant, lorsque les autres personnages refusent ce caractère performatif, ils ont alors recours à une rhétorique manipulatrice. Ils tentent d'imposer leurs lois par la rhétorique, mais ils tentent en réalité de manipuler les autres. Grâce aux voix dissonantes, le spectateur s'aperçoit des ficelles de cette rhétorique. Elle se déconstruit donc d'elle-même. Nous avons ainsi analysé la scène 3 de l'Acte I de *La Passion*. Il s'agit du premier affrontement entre Créon et Antigone. Créon apparaît sur scène en costume, comme nous l'avons dit précédemment. Son discours débute par une série d'affirmations tautologiques : « Le généralissime est toujours le généralissime. L'escalier reste l'escalier. Les prisonniers restent les prisonniers⁴⁶⁸ ». Cette série d'énoncés n'est pas informative : le discours de Créon est creux, il tente de plier le monde à ses désirs en postulant qu'il en est ainsi. De plus, le fait qu'il parle de lui-même à la troisième personne appuie sa mise en scène et son arrogance. C'est la première apparition du personnage dans la pièce. Or, cette mise en scène de l'autorité sera déconstruite par la scène 5, lorsqu'il montre le visage d'un homme qui se raccroche à ses illusions et qui a peur. Le fait qu'on le voie élaborer un plan de manipulation avec Pilar nous permet de prendre une distance critique avec son discours. Il cherche à contrôler l'autre, utilisant le

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 9.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 10.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 89.

⁴⁶⁸ « El Generalísimo sigue siendo el Generalísimo. La escalera sigue siendo la escalera. Los prisioneros siguen siendo los prisioneros. », Luis Rafael SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 461.

plus souvent la fonction conative du langage. On remarque ainsi plusieurs injonctions : « Lève-toi », « Je veux que tu me prêtes attention. En me regardant en face⁴⁶⁹ ». Son discours se veut humiliant pour l'autre, il tente d'infantiliser et de décrédibiliser Antigone, « toute occupée à jouer les conspirateurs⁴⁷⁰ ». Il compare sa lutte à un jeu d'enfant, et se comporte alors comme un parent mécontent : il l'appelle « petite Antigone⁴⁷¹ » ou encore « fillette⁴⁷² » tout en prenant un ton « paternel⁴⁷³ ». La métaphore parentale est filée, la République devient une mère qui « accueille en son sein tous ses enfants⁴⁷⁴ ». Il tente de diminuer les enjeux de l'action politique d'Antigone, et joue pour cela tous les rôles possibles. Il déclare ainsi : « On t'a réclamé [...] la restitution de quelques corps⁴⁷⁵ ». Le pronom indéfini « quelques » (*unos*) ne précise pas à qui sont ces corps, ce qui est tout l'enjeu pour Antigone. De même, cet emploi montre que Créon tente de minimiser ce qu'il veut d'Antigone, afin qu'elle avoue. Cet acte de rébellion est présenté comme une erreur de jeunesse, un « excès, une aventure inconséquente⁴⁷⁶ ». Il modifie donc la réalité et cache son ambition. Cependant, le lecteur/spectateur a été prévenu à l'avance, il est « aux abois⁴⁷⁷ ». Le discours de Créon tente de prendre l'apparence d'un raisonnement logique. On note ainsi son raisonnement progressif : « [ces corps] n'appartiennent à personne [...] car ils appartiennent à l'État, à la tête duquel⁴⁷⁸ [je suis] ». Habilement, il ne dit pas que les corps lui appartiennent mais passe par un syllogisme : les corps n'appartiennent à personne car l'État est une notion désincarnée, mais comme il dirige l'État, il les possède.

Cependant, voyant que ses stratagèmes ne fonctionnent pas, le personnage continue l'interrogatoire seul. À l'instar des journalistes, il pose des questions et y répond par la suite : « Quelle relation [...] ? Ce ne pouvait être celle de... [...] Intrigue amoureuse ? C'est impossible⁴⁷⁹ ». Et ce jusqu'à ce qu'il en tire satisfaction :

À la question, quelle relation entretenais-tu avec les rebelles, la prisonnière a avoué : elle était la maîtresse de l'un d'eux⁴⁸⁰.

⁴⁶⁹ « Levántate. », « Quiero que me atiendas. Se atiende mirando de frente. », *ibid.*

⁴⁷⁰ « ocupada como estás en jugar a los conspiradores », *ibid.*

⁴⁷¹ « Antígona pequeñita », *ibid.*, p. 462.

⁴⁷² « muchacha », *ibid.*

⁴⁷³ « paternal », *ibid.*

⁴⁷⁴ « acoge en su seno a todos sus hijos », *ibid.*

⁴⁷⁵ « se te ha reclamado la devolución de unos cuerpos », *ibid.*, p. 461.

⁴⁷⁶ « un desmán, una aventura inconsecuente », *ibid.*, p. 462.

⁴⁷⁷ « Créon está acorralado », *ibid.*, p. 457.

⁴⁷⁸ « cuerpos que a nadie pertenecen [...] porque pertenecen al estado, cabeza de cual [soy] », *ibid.*, p. 461.

⁴⁷⁹ « ¿ Qué relación tenías [...] ? La de [...] ¿ Interés amoroso ? Imposible. », *ibid.*, p. 463.

⁴⁸⁰ « A la pregunta qué relación tenías con los subversivos la prisionera confesó : querida de uno de ellos. », *ibid.*, p. 464.

Antigone se voit donc dépossédée de son langage : il choisit quelle réponse sera la meilleure pour sa crédibilité, puis il la diffuse. Il s'approprie les notions de vrai et de faux et décide quelles réponses sont les bonnes : il répond ainsi à Antigone « Bien. Bonne réponse⁴⁸¹ », ou encore « Il est faux que⁴⁸² ». Il va jusqu'à ordonner à Antigone d'« inventer⁴⁸³ » des complices : finalement, peu lui importe la vérité, seule son apparence suffit à appuyer son pouvoir. Il y a donc une rhétorique propre au pouvoir, une rhétorique de l'intimidation et de la dépossession du langage : le pouvoir ne consiste pas à convaincre ou à dire le vrai mais à en prendre l'apparence, de même le pouvoir ne réside plus dans le fait de savoir bien parler mais de contrôler la parole.

Les trois œuvres du corpus font état d'un contrôle et d'un vol du discours. Si l'on en a vu un exemple dans l'analyse de la scène 3 de l'Acte I de *La Passion*, il s'agit en réalité d'un dispositif général. Dans *La Passion*, cette capacité s'incarne dans le contrôle du journalisme. Cette mainmise est explicitée : Antigone nous informe que le journalisme est une « dépendance du parti unique de Créon⁴⁸⁴ ». On voit Créon sur scène exercer son pouvoir et donner l'ordre que l'on « suspende les éditions du soir⁴⁸⁵ ». Le personnage de Monseigneur finit même les commentaires des journalistes, ce qui est appuyé par l'aposiopèse :

JOURNALISTE 1 – [...] Monseigneur Escudero exprima que grande était la joie de son âme de pouvoir...

[...] [II] *achève le commentaire.*

MONSEIGNEUR - ... transmettre à ce peuple dévot le salut empli d'amour de sa Sainteté⁴⁸⁶.

Le journalisme participe donc à la diffusion d'une idéologie totalitaire, il est le relais d'une propagande :

Un tel sensationnalisme est l'outil fondamental que Créon utilise comme mécanisme de propagande pour contrôler l'opinion publique et maintenir la population dans un État sans autres armes contre toutes sortes de dissidence⁴⁸⁷.

⁴⁸¹ « Bien. La contestación es correcta », *ibid.*, p. 642.

⁴⁸² « falso », *ibid.*, p. 464.

⁴⁸³ « invéntalos », *ibid.*, p. 465.

⁴⁸⁴ « La prensa en Molina es un comité del partido único de Creón », *ibid.*, p. 463.

⁴⁸⁵ « Detendrán la edición de la tarde », *ibid.*

⁴⁸⁶ « Monseñor Escudero manifestó que el gozo de su alma era grande al poder... [...] *termina el comentario.* / ...comunicar a este devoto pueblo el saludo lleno de amor de su Segura Santidad. », *ibid.*, p. 480.

⁴⁸⁷ « Tal sensacionalismo es la herramienta fundamental que Creón utiliza como mecanismo

De même Thésée contrôle-t-il les sources d'informations par le biais de Théràmène, son historiographe. Quand Hyppolite demande pourquoi Théràmène écrit un mensonge, alors qu'il le sait, il lui répond : « J'y suis contraint⁴⁸⁸ ». On comprend que Thésée contrôle l'écrivain. Plus tard, le tyran s'exclame :

La postérité dira bien
que c'est moi qui avais raison [...]
dans mille ans il ne restera que la vérité de Thésée⁴⁸⁹

Ici, Thésée fait référence à la construction d'une représentation, en l'occurrence de son règne. Cette représentation est une version de la vérité qu'il contrôle, et ce parce qu'il a le pouvoir. Enquist, nous montrant cette version avant même sa transmission, dévoile, comme Anouilh, le mythe en train de se forger. Après avoir dit cela, Thésée écrit son mensonge, sa réécriture de la mort d'Hyppolite, qu'il énonce comme la vérité : il s'agit de la nouvelle version de la mort d'Hyppolite, qui serait mort « pour [eux]⁴⁹⁰ ». La vérité donc, tout comme la loi, appartient aux dirigeants : « la loi de Créon⁴⁹¹ », c'est aussi « la vérité de Thésée⁴⁹² ».

La polyphonie énonciative est à analyser plus avant dans la représentation du collectif : au-delà des journalistes, c'est la foule elle-même qui reprend mot pour mot le discours officiel. On retrouve ce mécanisme à la scène 2 de l'Acte I lorsque Aurora répète un langage mécanique, celui de Créon. On pense ainsi à son assertion, « le salut commence avec le repentir⁴⁹³ », qui ressemble aux tautologies et aux assertions de Créon : ces assertions prennent la forme de slogans. Aurora, de plus, demande à Antigone exactement la même chose que Créon : « Révèle l'endroit [...] reconnais ta faute [...] implore⁴⁹⁴ ». Enfin, elle n'est plus énonciatrice de ses propres énoncés, se contentant de rapporter la parole de tyran : « Créon dit que... Créon dit que⁴⁹⁵... ». Elle aussi reprend la

propagandístico para controlar la opinión pública y para mantener a la población en un estado inerme contrario a todo tipo de disidencia.», Gina BELTRÁN VALENCIA, « Antígona Pérez y el sensacionalismo: la desarticulación de un sistema totalitario », *art. cit.*, p. 2-3.

⁴⁸⁸ « Det är jag tvungen till », Per Olov ENQUIST, *op. cit.*, p. 26.

⁴⁸⁹ « Men eftervärlden ska nog säga / att det var jag som hade rätt [...] om tusen år är bara Theseus sanning kvar », *ibid.*, p. 103.

⁴⁹⁰ « för oss », *ibid.*

⁴⁹¹ « la ley de Creón », Luis Rafael SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 465.

⁴⁹² « Theseus sanning », Per Olov ENQUIST, *op. cit.*, p. 103.

⁴⁹³ « la salvación empieza con el arrepentimiento », Luis Rafael SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 456.

⁴⁹⁴ « Confiesa el lugar [...] hazte cargo de la culpa y suplica un castigo menor. », *ibid.*

⁴⁹⁵ « Creón dice que [...] Creón dice que [...] », *ibid.*

propagande journalistique : elle mentionne les « puissances étrangères⁴⁹⁶ », qui viennent d'être évoquées par les journalistes (I,1), et que Créon reprendra à la scène suivante (I,3). Le contrôle des masses passe par un contrôle de la parole et de l'écrit : ce contrôle permet la construction d'une représentation qui sera transmise à la postérité. Au-delà même de la postérité, c'est un moyen de pouvoir et de contrôle sur les consciences.

Dans *Pour Phèdre* et *La Passion*, le contrôle des citoyens passe par une surveillance permanente. Cette surveillance se fait à toutes les échelles et n'est pas sans rappeler les théories de Michel Foucault⁴⁹⁷. Aurora parle de cette « surveillance⁴⁹⁸ », elle n'a « nul endroit où poser les yeux⁴⁹⁹ ». Antigone elle-même est surveillée comme la prévient Irène : « On te surveille⁵⁰⁰ ». Plus symbolique dans *Till Fedra*, cette surveillance est incarnée par le soleil. D'abord « une boule », il devient « un œil gros et chaud et rouge et jaune⁵⁰¹ ». La comparaison à l'œil exprime l'idée d'une surveillance : le soleil se fait *Big Brother*. Il menace en permanence les personnages : « [il] ne brûle pas / pas encore », et il « consume tout⁵⁰² ». Dans cette société du regard mise en place par Enquist, le soleil vient détruire le sentiment de sécurité : Phèdre doit « fermer les volets⁵⁰³ ». Pour la punir, Thésée veut « l'attacher au soleil⁵⁰⁴ ». Il semble pourtant que ce ne soit pas tant une surveillance qui s'exerce directement qu'un sentiment de surveillance, c'est ce qui en fait sa force : si les citoyens se croient surveillés en permanence, ils vont alors agir conformément à ce que l'État attend d'eux. Les citoyens alimentent d'eux-mêmes le pouvoir du tyran.

Violence et pouvoir

Le pouvoir repose sur la force. Cependant, la violence exercée est plurielle : une violence physique, qui s'inscrit physiquement en Thésée ; une violence psychique qui crée un climat de terreur ; une violence verbale, par l'usage de l'euphémisme, d'insultes, ou encore lorsque le tyran détourne la parole de l'autre. Le tyran a accédé au pouvoir par la force, comme Créon Molina ; ou le conserve par ce biais.

⁴⁹⁶ « potencias extranjerar. », *ibid.*

⁴⁹⁷ Michel FOUCAULT, *Surveiller et punir* [1975], Paris, Gallimard, 2015.

⁴⁹⁸ « vigilancia », Luis Rafael SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 458

⁴⁹⁹ « No había sitio donde quisiera reposar la vista », *ibid.*

⁵⁰⁰ « Se te vigila », *ibid.*, p. 495.

⁵⁰¹ « jätteklot [...] Et rödgult öga stort och varmt », Per Olov ENQUIST, *op. cit.*, p. 19-20.

⁵⁰² « men bränner inte / Inte än [...] / Förtär allting », *ibid.*

⁵⁰³ « stäng luckorna », *ibid.*, p. 73.

⁵⁰⁴ « jag ska spänna henne upp i solen », *ibid.*, p. 110.

Créon, dans *La Passion*, explique ainsi son ascension au pouvoir qui s'est faite par un putsch. Alors que Créon se prend à sa mise en scène, Pilar lui rappelle : « tu t'es imposé par la force. La force te maintient au pouvoir. Tu garderas le pouvoir si tu conserves la force⁵⁰⁵ ». Son régime est donc, non pas une République (*Republicó*), mais une dictature militaire qui repose sur « [son] armée [qui] compte trois millions de fusils⁵⁰⁶ ». Sa légitimité tient au fait qu'il a été « le plus fort⁵⁰⁷ ». Sánchez fait ainsi références aux « bottes⁵⁰⁸ » (*botas*), l'expression est utilisée comme métonymie pour les soldats mais elle recouvre une métaphore associée aux régimes autoritaires du XX^e siècle. L'auteur associe par ce biais l'armée de Créon aux armées des régimes d'Hitler, Mussolini ou encore de Staline. Dans *Till Fedra*, Thésée représente le tyran par excellence pour Platon : il est esclave de ses désirs, violant et frappant spontanément, et il est empreint de *furor* lorsqu'il condamne sans réfléchir son fils à la mort. Il est soumis au principe de plaisir. C'est un enfant tyran comme le souligne Enquist dans sa postface :

Thésée. [...] Une certaine puérité, [...] un petit garçon qui, avec une cruauté naïve et enjouée, arrache les ailes des mouches et ouvre le ventre des fillettes. [...] Il est parfaitement sincère quand il déclara détester les couteaux et rêver d'un autre monde. C'est un garçon⁵⁰⁹.

Un nouveau titre est attribué à Créon, par Antigone cette-fois, il est « le maître des corps⁵¹⁰ ». Au cours de la pièce, ce titre se confirme. Antigone mentionne ainsi le viol de jeunes filles : « À quelques-unes on a rompu l'hymen avec une bouteille⁵¹¹ ». S'ensuivra son propre viol : l'État vole la virginité des jeunes filles. C'est un pied-de-nez fait aux œuvres antérieures qui représentent la mort d'Antigone comme le sacrifice d'une vierge. De nombreuses réécritures religieuses en font le parangon de la sainte, de la vierge. De même, la torture est évoquée à plusieurs reprises dans l'œuvre. On pense ainsi à l'affrontement lexical entre Antigone et Créon :

CRÉON – [...] confession qui aurait évité les excès de...
 ANTIGONE – Torture...
 CRÉON – Discipline...
 ANTIGONE – Torture...
 CRÉON – Rigueur.

⁵⁰⁵ « Te impusiste o la fuerza. Te retiene el poder la fuerza. Te quedarais en el poder si conservas la fuerza », Luis Rafael SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 471.

⁵⁰⁶ « tu ejército tiene tres millones de fusiles », *ibid.*, p. 470.

⁵⁰⁷ « el más fuerte », *ibid.*, p. 471.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 452.

⁵⁰⁹ Per Olov ENQUIST, postface de *Pour Phèdre*, *op. cit.*, p. 125.

⁵¹⁰ « Porque si Creón es el amo de los cuerpos », Luis Rafael SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 465.

⁵¹¹ « A algunas le han roto el virgo con una botella. », *ibid.*, p. 457.

ANTIGONE – Torture.
CRÉON – Pression à laquelle durent recourir les gardes⁵¹².

On remarque qu'à l'issue de ce conflit, Antigone l'emporte : Créon avoue, quoiqu'il euphémise la torture en parlant de « pression ». Ce contrôle des corps est parfois moins violent, en témoigne l'affectation « permanente »⁵¹³ au palais de Fernando.

Créon est roi et ils ne nous ont tolérées que parce qu'il l'a voulu, sur cette lande. Qu'il dise un mot, qu'il leur permette et ils sont tous ici avec leurs couteaux et les bâtons. Ils nous tueront⁵¹⁴.

Plusieurs aspects du pouvoir du tyran sont ici évoqués. D'abord le contrôle de l'espace, par la mention de « la lande ». Ensuite, la violence de cette société, symbolisée par les objets, les « couteaux » et « les bâtons ». Le pouvoir de Créon est tel qu'un « un mot » suffit à leur perte. On voit que la vie des deux femmes dépend entièrement de Créon, par l'emploi du « que » restrictif (« que parce qu'il l'a voulu »), et par l'emploi du « que » de condition (« qu'il dise un mot »). Plus tard, il menace Médée de mort si elle refuse l'exil : « Si tu restes, je te livre⁵¹⁵ [aux fils de Pélias] ». L'habileté du personnage réside dans le fait qu'il n'ordonne pas directement son exécution : l'exil en est un, puisque Médée n'a nulle part où aller sans se faire tuer, de même la livrer aux fils de Pélias signifie la faire exécuter. Dans *Till Fedra*, Hyppolite rappelle que les « hauts faits » de Thésée sont en réalité des actes de violence :

Là où il passait
régnait le calme et le silence
L'obéissance
La loi et l'ordre
Et la fumée s'élevait des villages incendiés [...]
une montagne de cadavres une montagne puante
Une ville en feu⁵¹⁶

La violence de Thésée se décline sous la forme d'un tableau qui prend des allures d'hypotypose : dans cette description, odorat, vue et toucher sont coordonnés pour mettre en place cette vision morbide. On remarque tout particulièrement le zeugma ironique qui

⁵¹² « confesión que dejara fuera los excesos de... / tortura... / Disciplina. / tortura... / Rigor. / Tortura... / Presión a la que tuvieron. », *ibid.*, p. 462.

⁵¹³ « permanente », *ibid.*, p. 491.

⁵¹⁴ Jean ANOUILH, *op. cit.*, p. 28.

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 35

⁵¹⁶ « Där hann gått fram / där blev det tyst och lugnt / Lydnad / Lag och ordning / Och rökarna steg upp från brända byar [...] / Ett berg av lik en stank av döda / En stad i brand », Per Olov ENQUIST, *op. cit.*, p. 28

coordonne « l'ordre » à « la fumée », appuyé par le rejet. Plus tard, C enone se livrera   propos du châtiment corporel qu'elle a subi. La description lente de cet acte souligne la douleur et la violence du processus :

Pour m'apprendre la vertu et les bonnes m eurs
on m'a excis e
avec son couteau un homme a lentement
et soigneusement
longtemps et soigneusement
d ecoup e le petit clitoris
Ainsi faisait-on avec toutes les petites filles⁵¹⁷

Cet acte violent n'a pas d'agents sinon d esincarn es : on remarque l'emploi de l'indéfini « un » (*en man*) et le déterminant totalisant (*alla*) « toutes les petites filles ». C enone décrit ainsi une action qui n'est pas exceptionnelle mais qui se répète, d erechef sur les enfants, montrant ainsi la généralisation de la violence dans la soci ete. Ce style lent et calme pour décrire la violence est repris lors de la description de l'assassinat d'Hyppolite : la lenteur suggère que l'homme prend plaisir   cette violence, ou du moins qu'elle n'est pas perçue comme une pulsion immédiate regrettée plus tardivement, contrairement   celle de Thésée. Le personnage d'Aricie est également confront e   cette violence qu'elle nous décrit :

Moi il m'a laiss e tout regarder
Les petits frères ont des mains que l'on peut trancher
de petites mains qui ont joué et qui ont chatouill e
leur s œur [...]
Les petits garçons ont des pieds qui courent
et jouent gauchement avec leur s œur
et ces pieds sont tomb es
La petite s œur regardait
De petites mains de petits pieds de petits frères qui finissent
par cesser de crier⁵¹⁸

Un mélange s'opère entre le monde de l'enfance et le monde de la violence. Ces deux mondes ont deux ordres de grandeur, les « petites » mains s'opposent   une violence excessive. Aricie ne peut même plus assumer l'énonciation, il semble qu'elle assiste   la scène sans y assister, devenant « la petite s œur ». La main qui chatouille devient la main

⁵¹⁷ « S a beskars jag in i / dygd och sedlighet / En man med kniv skar l angsam / och försiktigt / l angsam och försiktigt / skar han bort den lilla kittlaren / Så gjorde man på alla flickor », *ibid.*, p. 43.

⁵¹⁸ « Mig l at han se på allt / Små bröder har händer som kan huggas av / små händer som lekt och som kittlat / sin syster [...] Små pojkar har fötter som springer / och leker tafatt med sin syster / Och fötterna föll / Lilla syster s ag på / Små händer små fötter små bröder som slutar / att skrika till sist », *ibid.*, p. 57-58.

tranchée. Le traducteur souligne cette violence en effectuant un polyptote sur « petit ». De même, la réapparition de Thésée, supposément mort, s'accompagne « de sang partout⁵¹⁹ ». Le personnage est soit associé au viol, soit associé à la violence, soit associé à l'impuissance : il est tout entier régi par des pulsions. Lors de sa première apparition sur scène, il frappe violemment Œnone (« *Elle saigne. Il la frappe sans retenir ses coups*⁵²⁰ ») et il est en même temps décrit comme un boucher :

*il porte des vêtements incroyablement sales, comme s'il avait transporté des quartiers de viande pendant très longtemps et que le sang ait eu le temps de sécher et de noircir. Des balafres sur le visage. Un visage marqué par une espèce de violence juvénile qui a vieilli*⁵²¹.

Son physique même est marqué par la violence, dans ses traits comme dans son accoutrement. De manière générale son comportement est complètement effrayant parce qu'imprévisible : il s'apitoie sur Phèdre puis il se met à hurler : « Ne bouge pas, sinon je te mets en pièce⁵²² ». La seule valeur universelle, le seul point commun à tous, selon Thésée serait la violence : « Partout les mêmes couteaux⁵²³ ». Ainsi condamne-t-il son propre fils, non en appelant aux dieux, mais aux hommes. Les hommes sont donc les seuls dépositaires de la violence dans les trois pièces : l'assassinat d'Hyppolite devient une « chasse⁵²⁴ ». Enfin d'après Phèdre, tout ce qui caractérise Thésée en tant qu'homme, ce sont les cadavres laissés derrière lui :

Oh regardez-moi ça
Comme il est étrangement impuissant
Tu sais que je veux mourir
Maintenant tu ne peux plus me faire de mal
Et si on t'enlève tes morts
Tu n'es plus rien
Tu restes là à trembler⁵²⁵.

La mention de son impuissance suggère que sa puissance, son pouvoir, ne repose que sur la violence. Désormais, parce que Phèdre désire mourir, il n'exerce plus de terreur sur elle et par conséquent il perd tout pouvoir.

⁵¹⁹ « blod överallt », *ibid.*, p. 80.

⁵²⁰ « Hon blöder. Och han slår henne besinningslöst », *ibid.*, p. 82.

⁵²¹ « hans egna kläder oerhört smutsiga, som om han burit styckade djurkroppar i mycket lång tid och blodet, hunnit torka och bli svart. Ärr i ansiktet. Ett ansikte fullt av ett slags pojktaktig brutalitet, som åldrats. », *ibid.*

⁵²² « Rör dig inte / då djävlar slår jag ihjäl dig », *ibid.*, p. 86.

⁵²³ « Och överallt finns samma knivar », *ibid.*, p. 90.

⁵²⁴ « jakten », *ibid.*, p. 92.

⁵²⁵ « å titta nu / Så märkligt hjälps som du är / Du vet att jag vill dö / Nu kan du inte längre göra illa mig / Och tar man från dig dina dödar / så är du ingenting / Då står du där ock skakar », *ibid.*, p. 108.

La terreur et la menace semblent donc diriger les sociétés : les trois tyrans ont pouvoir de vie et de morts sur les personnages. Dans le cas de *La Passion* et de *Till Fedra*, le fait que les personnages féminins aient décidé de mourir fragilise le pouvoir des tyrans. Cependant, les autres personnages de *La Passion* soulignent ce climat de terreur qui régit leurs vies et leurs mouvements. Dans l'Acte I scène 2, Aurora confesse sa peur que Créon ne lui prenne tout. Antigone lui rappelle qu'il lui a déjà tout pris, ce à quoi Aurora rétorque qu'il lui reste encore : « La peur. La loyauté à la peur⁵²⁶ ». Cette réponse est très inattendue, et pourtant elle montre à quel point le régime de Créon est terrorisant : le sentiment de peur devient tout ce qu'il reste aux citoyens. Aurora de même évoque une peur quotidienne, celle qui fait « sursauter si l'on sonne à la porte⁵²⁷ ». L'évocation de la porte et du téléphone, objets du quotidien, montrent à quel point le sentiment de peur est un sentiment généralisé. Ironiquement, la peur est considérée comme la seule liberté des citoyens : « la peur qui est la seule à circuler librement⁵²⁸ ». Créon s'appuie sur cette terreur pour gouverner, il expose ainsi des corps en décomposition pour qu'ils « servent d'exemple [voire de leçon en espagnol] pour le peuple⁵²⁹. ». Ces mécanismes du pouvoir nous sont révélés et déconstruits par les héroïnes. Ainsi Gina Beltrán Valencia lit-elle l'action d'Antigone :

Son habilité à mettre en lumière les limites du pouvoir totalitaire de Créon et à convertir son châtement en un acte de sacrifice fait d'elle un symbole de lutte révolutionnaire. Sa lutte donne une voix et de l'espoir à beaucoup de combats pour la libération à l'échelle du continent contre les dictatures et autres formes de pouvoir oppressifs ; elle acquiert ainsi une dimension et une importance hispano-américaine que l'héroïne avait souhaité⁵³⁰.

Cependant, pour Enquist, la « norme » est beaucoup plus violente que ces formes de violence corporelle qui sont visibles. Et de même pouvons-nous analyser la pièce d'Anouilh, c'est pourquoi *La Passion* a eu un traitement privilégié au regard des autres œuvres.

⁵²⁶ « acaso... acaso el miedo. », Luis Rafael SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 458.

⁵²⁷ « sobresalta si tocan a la puerta », *ibid.*

⁵²⁸ « El miedo que es lo único libre en la ciudad. », *ibid.*

⁵²⁹ « de servir de escarmiento público. », *ibid.*, p. 478.

⁵³⁰ « Su habilidad para revelar los límites del poder totalitario de Creón y para convertir su castigo en un acto de sacrificio la convierte en símbolo de lucha revolucionaria. Su lucha da voz y esperanza a muchos de los combates librados a lo largo del continente contra las dictaduras y otros poderes opresivos, adquiriendo así la relevancia e importancia hispanoamericana expresada por la heroína misma. », Gina BELTRÁN VALENCIA, « Antígona Pérez y el sensacionalismo: la desarticulación de un sistema totalitario », *art. cit.*, p. 13-14.

5. Un affrontement idéologique sur scène

Une tendance à l'exemplarité

La pièce de Sánchez, quoiqu'elle soit la plus ancrée dans un espace-temps moderne, donne à voir un processus d'universalisation. Il est précisé dès la première description d'Antigone qu'elle inscrit sa vie dans « l'éternité⁵³¹ ». C'est effectivement ce qui se passera puisque cette figure date de l'Antiquité et est considérée comme assez atemporelle pour être réutilisée au XX^e siècle. Cela montre également la volonté de Sánchez d'inscrire son Antigone dans l'histoire littéraire. De plus, Antigone demande la mort justement parce qu'elle sait que son combat sera inscrit dans l'éternité. Ainsi, au dénouement, Antigone devient l'incarnation d'une idée : « Antigone est le nom synonyme de l'idée vivante, obsédante, éternelle de la liberté. Les idées ne succombent pas⁵³². ». La résistance d'Antigone est entièrement tournée vers un futur hypothétique, un futur *post-mortem* : « Il est une nuit [...] lorsque tout Molina découvrira qu'aucun peuple n'appartient à aucun homme, qu'aucun homme n'appartient à aucun homme, que chaque homme est maître de sa liberté⁵³³. ». La formule présentative « Il est » (*hay una*) rappelle celle des contes, elle est appuyée par l'emploi du futur. Ainsi son combat se situe-t-il dans un futur presque imaginaire. On pourrait formuler l'hypothèse, parce qu'elle mentionne « une nuit », que la révolte évoquée ne serait autre que le « Grand Soir », emprunt donc à Marx. Cette interprétation s'appuie sur l'utilisation par deux fois du verbe « appartenir » : rappelons que la théorie de Marx s'appuie sur la possession des moyens de production, possession qui aliène l'homme. De plus, tout comme pour la révolution marxiste, il s'agit d'une révolution qui aboutirait à la fin des classes sociales. Cependant, le mythe du « grand soir » dépasse la théorie marxiste, il s'agissait, pour les socialistes et anarchistes de la fin du XIX^e siècle, d'une révolution radicale qui se ferait en une nuit. Cette révolution détruirait, non seulement les classes sociales, mais aussi les normes sociales, au profit d'une nouvelle société utopique. Il faut prendre en compte l'influence de Brecht

⁵³¹ « eternidad » Luis Rafael SÁNCHEZ, *op. cit.* p. 448.

⁵³² « Antígona es otro nombre para la idea viva, obsesionante, eterna de la libertad. Las ideas no sucumben [...] », *ibid.*, p. 501.

⁵³³ « Hay una noche [...] cuando todo Molina descubra que ningún pueblo es de ningún hombre, que ningún hombre es de ningún hombre, que cada quien es de su libertad », *ibid.*, p. 490.

sur Sánchez, qui a réécrit Antigone d'un point de vue marxiste en 1948. Cette notion de possession est reprise au dénouement par Créon : « Le peuple est avec moi [...] L'armée est à moi, la République est à moi⁵³⁴. ». La répétition du possessif décrédibilise ce que dit Créon : le personnage essaie de se rassurer par la notion de propriété. On en conclut par conséquent que le futur hypothétique évoqué par Antigone est en train d'avoir lieu : Créon réalise au fil de la pièce que personne ne lui appartient, si ce n'est le pouvoir. Son erreur se situe dans la confusion qu'il fait entre armée et République, il raisonne comme un tyran. Cette révolution située dans un futur hypothétique vaut à Antigone un reproche sceptique d'Irène :

Quel délai donnes-tu à ce moment ? L'Amérique est la terre des hommes qui s'éternisent⁵³⁵.

Irène ironise ainsi sur l'idéalisme d'Antigone, tout en rappelant la colonisation de l'Amérique.

Tout comme dans le mythe original, l'Antigone de Sánchez se bat au nom de la fraternité. Cependant, cette fraternité est celle de la camaraderie, et non un devoir familial : « [ils] cessèrent d'être mes amis pour devenir mes frères⁵³⁶ ». Cette fraternité permet d'opposer Antigone à Créon qui, lui, a commis un véritable fratricide. Ainsi les valeurs familiales sont-elles bouleversées dans la pièce : la véritable famille devient l'autre pour Antigone. Cependant, cette fraternité n'est que le départ d'une volonté de rassembler le peuple entier :

Antigone, en tant que sauveuse de cette Amérique amère, se construit nécessairement en relation avec le peuple qu'elle désire libérer. Dans la première scène, ses actions répondent à sa loyauté envers Hector et Mario Tavarez ; par eux elle construit une collectivité qui prend la forme d'une fraternité. Dans sa première réplique Antigone met en valeur sa propre situation à partir de la signification de son prénom, expliquant que dans son enfance elle « n'avai[t] pas appris que lorsque l'on s'appelle Antigone, il faut avoir des frères⁵³⁷ ». Bien qu'elle n'ait pas de liens biologiques avec les frères Tavarez, il existe un engagement fraternel grâce auquel, explique Antigone, « Hector et Mario Tavarez cessèrent d'être [ses] amis pour devenir [ses] frères⁵³⁸ ». L'engagement fraternel des trois jeunes devient une fraternité qui tend les bras à tout un peuple, le peuple opprimé de Molina. Au sein de cette idéalisation, Antigone décide de renoncer à son deuxième nom qui fait d'elle la descendante d'une grande lignée, pour ne pas se différencier du peuple. Au contraire, elle préfère s'appeler seulement Pérez, nom « commun et rebattu⁵³⁹ », puisque cela lui permet d'être un être humain comme les autres. C'est justement dans cette humanité, avec un nom banal, qu'Antigone désire se situer, une humanité accablée et malade, au milieu d'une Amérique amère. La

⁵³⁴ « El pueblo está conmigo [...] El ejército es mío, la república es mía. », *ibid.*, p. 501.

⁵³⁵ « ¿ Qué plazo le das a ese momento, Antígona ? [...] América es la tierra de los hombres perpetuos. », *ibid.* p. 495.

⁵³⁶ « Héctor y Mario Tavárez dejaron de ser mis amigos y se hicieron mis hermanos. », *ibid.*, p. 457.

⁵³⁷ « no había aprendido que para llamarse Antígona se necesitan hermanos », *ibid.*, p. 449.

⁵³⁸ « Héctor y Mario Tavárez dejaron de ser mis amigos y se hicieron mis hermanos. », *ibid.*, p. 457.

⁵³⁹ « común y manoseado », *ibid.*, p. 481.

conceptualisation qu'a Antigone de sa lutte comme sacrifice pour et au nom d'un peuple tyrannisé fait d'elle une martyre de la République de Molina et, par extension, la grande figure rédemptrice qui se sacrifie par amour pour l'humanité⁵⁴⁰.

Comme le démontre la critique, Antigone construit une collectivité à partir de cette fraternité. La première description du personnage, dans une didascalie, précise qu'Antigone a le physique typique d'une hispano-américaine. Elle-même, dès sa première tirade, se présente comme membre et porte-parole de la communauté américaine : « Oui. Je veux parler. De nous tous qui avons grandi dans une Amérique dure, une Amérique amère, une Amérique captive⁵⁴¹ ». L'utilisation faite de la deuxième personne du pluriel va jusqu'à inclure le spectateur. S'adressant à lui, elle parle en son nom et le « nous » utilisé dépasse ainsi l'espace scénique pour inclure la population réelle. Cette expérience partagée est résumée par un slogan ternaire appuyé sur la sonorité en [a], c'est l'expérience quotidienne d'une « América dura, América amarga, América tomada ». Par ailleurs, alors qu'elle se présente comme on se présenterait à la douane, on remarque qu'elle remplace la mention « nationalité » par « continent : America⁵⁴² ». Il y a donc un procédé de généralisation : de l'espace scénique, on passe au théâtre entier, puis au continent. Au cours de la pièce, elle reprendra en écho ce que dit le chœur des femmes, mais en remplaçant son prénom par « América⁵⁴³ ». L'un des premiers dialogues auquel nous assistons est celui avec sa mère, Aurora. Alors que sa mère s'offusque de son emprisonnement, elle rappelle son ascendance qui la lie à la famille au pouvoir :

⁵⁴⁰ « Antígona como la salvadora de esa América amarga se construye necesariamente en relación al pueblo que desea liberar. En primera instancia, sus acciones responden a su lealtad hacia Héctor y Mario Tavárez, y mediante ellos hacia una colectividad que articula en términos de hermandad. En su primer parlamento, Antígona valora su propia situación a partir del significado de su nombre, explicando que cuando niña «no había aprendido que para llamarse Antígona se necesitan hermanos». A pesar de que a Antígona Pérez y a los hermanos Tavárez no los une un vínculo biológico, existe un compromiso fraternal gracias al cual, según explica Antígona, «Héctor y Mario Tavárez dejaron de ser mis amigos y se convirtieron en mis hermanos». El compromiso fraternal de los tres jóvenes se sugiere como una hermandad que busca extender los brazos hacia todo un pueblo, el pueblo oprimido de Molina. Dentro de esta idealización, Antígona Pérez y Santisteban ha decidido renunciar a su segundo apellido de gran abolengo porque la diferencia del pueblo. Por el contrario, prefiere tener solo el Pérez, «común y manoseado», porque la posiciona como otro ser humano más. Es precisamente en ese nivel de humanidad como un común denominador donde Antígona desea estar, en medio de esa humanidad agobiada y doliente, en medio de esa América amarga. La conceptualización de Antígona de su propia lucha como un sacrificio por un pueblo tiranizado la posiciona como una mártir de la República de Molina y, por extensión, como la gran figura redentora que se sacrifica por amor a la humanidad. », Gina, BELTRÁN VALENCIA, « Antígona Pérez y el sensacionalismo: la desarticulación de un sistema totalitario », *art. cit.*, p. 8.

⁵⁴¹ « Sí. Quiero hablar. De los que crecimos en una América dura, América amarga, América tomada. », *ibid.*, p. 449.

⁵⁴² *Ibid.*, p. 448.

⁵⁴³ « América, no cedas ; América, no sufras ; América, no pierdas ; América, no mueras ; América, prosigue ; América, despierta ; América, tranquila ; América, alerta. », *ibid.* p. 493.

AURORA : [...] Une Pérez y Santisteban, pas moins !
ANTIGONE : Pas moins que d'être un être humain⁵⁴⁴.

Antigone renonce à son statut, aux privilèges qu'a sa famille au profit d'une dénomination la plus neutre et la plus large possible : l'hyperonyme « être humain » (*humano*).

Il y a donc un processus d'universalisation chez Sánchez, mais aussi de dépersonnalisation. Antigone devient véritablement un type, une idée, qui apparaît en situation : « Ce n'est pas la personnalité individuelle de l'héroïne qui fait la situation ce qu'elle est, c'est une situation donnée qui, d'une quelconque jeune fille, fait *une* Antigone⁵⁴⁵ ». Cette volonté d'universaliser la figure mythique se retrouve également dans les autres œuvres du corpus. Dans sa postface, Enquist décrit Phèdre comme « une femme au foyer de Westwood à Los Angeles⁵⁴⁶ », qui représente en réalité la femme au foyer suédoise. Phèdre est « une femme au foyer » ce qui ne correspond pas à un espace précis, même s'il fait mention des États-Unis, mais à une réalité sociale partagée, ce qui est appuyé par le traducteur par l'emploi de l'indéfini « un ». Cependant, le fait qu'elle soit inscrite dans l'espace nord-américain est en soi une critique du consumérisme à l'américaine qui a été exporté en Europe, *via* le modèle de la famille nucléaire. Phèdre, c'est aussi la femme au foyer suédoise, ce qui montre qu'Enquist ne désire pas situer spatialement les problématiques qu'il aborde dans sa pièce. De fait, il y a une véritable polyphonie culturelle, entre la réécriture d'une pièce française et le fait que Phèdre représente à la fois l'Américaine et la Suédoise. Phèdre est également décrite par sa classe sociale et Enquist dresse un tableau du type qu'elle représente :

Scène de la vie bourgeoise. Appelons-la Phèdre. [...] c'est aussi une femme de la bourgeoisie. Je l'ai rencontrée bien des fois. Une femme au foyer n'a pas de difficultés économiques (on lui a ôté même cela). Un mari perpétuellement en voyage [...] tout le monde considère qu'elle devrait être heureuse. Elle l'est, comme il est de son devoir de l'être. [...] Elle se consacre à vieillir⁵⁴⁷.

L'auteur stipule qu'il s'appuie sur sa réalité, précisant qu'il « [a] rencontrée [des Phèdres] bien des fois. ». Tout en dressant un type, la femme au foyer bourgeoise qui s'ennuie profondément, il souhaite néanmoins que l'on puisse identifier son personnage. Il en est autrement pour Médée puisque l'enjeu de la pièce est tout autre. En effet Médée s'affirme

⁵⁴⁴ « ¡Nada menos que una Pérez y Santisteban ! / Nada menos que un ser humano », *ibid.* p. 453.

⁵⁴⁵ Raymond, TROUSSON, *Un problème de Littérature Comparée. Les études de thème*, Paris, Les Lettres Modernes, 1965, p. 36.

⁵⁴⁶ Per Olov ENQUIST, postface de *Pour Phèdre* [1980], *op. cit.*, p. 121.

⁵⁴⁷ *Ibid.*, p. 120-121.

peu à peu comme Médée, elle affiche sa singularité, sa personnalité unique et tente de se reconquérir, s'exclamant à plusieurs reprises « Je suis Médée⁵⁴⁸ ».

Un schéma actantiel spécifique : la formation de duos

Les critiques s'accordent pour dire qu'au cœur de la tragédie, il y a un conflit entre deux idées, une

opposition de deux personnages égaux dans leurs droits, chacun assumant une cause juste et capitale, affrontement dont l'enjeu n'est plus seulement la vengeance par ses enfants d'un père jadis trucidé non sans quelque raison, mais bien le sort de toute une cité⁵⁴⁹.

Dans les œuvres du corpus, il ne s'agit pas d'un dilemme intérieur, conflit d'un personnage avec lui-même mais d'une lutte entre deux droits. Dans les œuvres du corpus nous assistons à un conflit entre deux personnages, chacun partisan d'un droit, d'un concept, qui s'oppose à l'autre. Cependant, le monde dans lequel se situe ce débat, cet affrontement, repose sur un système de valeurs ambiguës. C'est pourquoi les œuvres du corpus ne correspondent plus à la définition traditionnelle de la tragédie : les deux droits invoqués ne sont pas moralement égaux, mais témoignent de deux prises de positions qui tendent à prendre le pas sur l'autre, mais toutes deux ne sont pas éthiquement acceptables. C'est pourquoi il serait réducteur de penser que l'héroïne, figure de la résistance, se ferait porte-parole de l'auteur. L'auteur se pose comme archi-énonciateur. Au dénouement, aucun droit ne l'emporte sur l'autre : l'enjeu de la pièce n'est donc pas le triomphe de l'héroïne mais la représentation d'un affrontement.

Dans la pièce de Sánchez, on pourrait *a priori* penser que

l'antagonisme d'Antigone et de Créon reflète la dialectique et la configuration des pouvoirs qui sont caractéristiques de l'*Antigone* de Sophocle et met en lumière les conflits fondamentaux de cette œuvre : le conflit entre l'individu et l'État, la sphère publique et privée, le pouvoir intransigeant et la rébellion extrémiste, l'ordre masculin et féminin, etc. L'opposition entre Antigone, symbole de la sphère privée et de la loi divine, et Créon, symbole de la sphère publique et de la loi humaine, constitue un conflit insolvable qui culmine dans l'anéantissement de ces deux prises de position éthiques⁵⁵⁰.

⁵⁴⁸ Jean ANOUILH, *op. cit.*, p. 88.

⁵⁴⁹ Gérard GENETTE, *op. cit.*, p. 486.

⁵⁵⁰ « La estructura antagonica entre Antígona Pérez y Creón Molina replica la dialéctica y configuración de poderes característicos de la Antígona sofocleana y destaca los conflictos fundamentales de la misma: el conflicto entre el estado y el individuo, la esfera pública y la privada, el poder intransigente y la rebeldía a ultranza, y el orden masculino y el femenino, entre otros. [...]La oposición entre Antígona, símbolo de la esfera privada de la ley divina, y Creón, símbolo de la esfera pública de la ley humana, constituye un conflicto irresoluble que culmina con el aniquilamiento de ambas posturas éticas. », Gina BELTRÁN VALENCIA, « Antígona Pérez y el sensacionalismo: la desarticulación de un sistema totalitario », *art. cit.*,

En effet, dès sa première tirade, Antigone dit exposer une version « d'une même vérité » mais qui s'exprime sous la forme d'une opposition de consciences par l'utilisation de pronoms personnels : « La mienne. La leur⁵⁵¹ ». L'utilisation de ces pronoms personnels, au lieu de jouer en faveur de sa version, la limite ainsi que celle exposée : nous n'assistons pas à la révélation de *la* vérité mais bien à l'exposition d'un combat entre *deux visions* d'une même vérité. Ainsi les deux personnages s'affrontent sur un terrain idéologique, le problème étant que chacun aspire à être le seul qui ait raison. Dans la pièce, Antigone ne cesse d'affirmer des principes comme des postulats. Elle déclare ainsi que « les morts appartiennent à leurs survivants⁵⁵² », sans argumenter plus avant. Elle tente, de fait, de créer le droit en l'affirmant, elle aspire à une parole performative.

Les deux personnages s'opposent sur différents concepts. On peut d'abord remarquer qu'il y a une opposition entre droit positif et droit naturel. Si ce conflit est assez typique, il a cependant changé de nature par rapport aux pièces antiques : le droit naturel d'Antigone ne repose plus sur un droit familial et religieux. Les deux personnages tentent également de se réapproprier la religion chrétienne comme nous l'avons vu précédemment. S'il y a effectivement un enjeu religieux dans l'*Antigone* de Sophocle, il n'empêche qu'ici le débat est faussé des deux côtés. Dans cette lutte pour imposer son point de vue, les deux personnages tentent de se faire porte-voix du peuple, sans réel succès comme le montre la scission du chœur. Ainsi chacun se réclame ami et détenteur de la parole du peuple :

Créon - [Ils] s'opposèrent à la volonté du peuple.
Antigone - Ils s'en prirent à l'ennemi de ce peuple⁵⁵³.

Deux lois s'opposent donc, non pas deux concepts égaux comme c'était le cas chez Sophocle selon Hegel, mais deux idéologies subjectives : « Antigone - J'ai accompli la mienne [ma loi]. Que Créon accomplisse la sienne.⁵⁵⁴ ». Cette subjectivité fausse le débat ; comme le remarque Gina Beltrán Valencia le fait qu'Antigone n'ait plus la loi religieuse de son côté entraîne son isolement et la vanité de sa lutte :

p. 5.

⁵⁵¹ « La mía. La de ellos. », Luis Rafael SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 449.

⁵⁵² « Los muertos son de sus vivos. », *ibid.*, p. 456.

⁵⁵³ « Los Tavárez atacaron la voluntad del pueblo / Atacaron al enemigo de ese pueblo », *ibid.*, p. 464.

⁵⁵⁴ « Yo cumplí las mías. Cumpla Creón las tuyas. », *ibid.*, p. 483.

Antigone, de son côté, viole une loi au nom de la liberté du peuple, pourtant il n'y a pas de système éthique absolu qui puisse déterminer ses actions comme fondamentalement bonnes et légitimer sa lutte. [...] Par conséquent, aucun des personnages ne peut la défendre ou adhérer à sa cause : sa mère l'abandonne sans avoir réussi à la convaincre de confesser son crime et Irène, sa meilleure amie, lui reproche son intransigeance et l'informe de sa relation amoureuse avec Fernando, qui a accepté d'être colonel au sein du régime de Créon. La carence d'un système éthique universel qui validerait les actions d'Antigone empêche de parler d'héroïne tragique et rend difficile de concevoir sa lutte en des termes universels⁵⁵⁵.

La tragédie s'est en fait déplacée dans le monde contemporain ce qui déclenche une perte de valeurs :

Les valeurs qu'Antigone défend stoïquement n'ont rien à voir avec la loi divine ou aucune forme de théisme. Elle vit dans un monde contemporain où les dieux ont été remplacés par d'autres entités abstraites⁵⁵⁶.

Il en est de même pour les valeurs défendues par Créon :

Il s'agit de maintenir l'ordre, et donc d'imposer une loi, peu importe laquelle, comme symbole et enjeu, purement arbitraire, du pouvoir de l'état. [...] Il ne considère nullement sa conduite comme un crime, mais comme un exemple dangereux ; en termes wébériens, sa morale n'est pas de l'intention, mais de la responsabilité⁵⁵⁷.

La Passion n'est donc pas à lire, comme souvent elle l'a été, comme du théâtre engagé qui appellerait le spectateur à prendre les armes contre le tyran. C'est en fait la représentation de l'effondrement du système de valeurs et l'impossibilité pour quiconque de détenir la vérité, le droit. S'opère alors une « transvalorisation⁵⁵⁸ », non pas un renversement complet du système de valeur. La transvalorisation consiste à valoriser et/ou à dévaloriser un personnage, en le rendant plus ou moins sympathique, ou bien en équilibrant la situation. Pour nous, Sánchez tente dans sa pièce de créer un équilibre : Créon est plus humain, et la faute semble plus se porter sur Pilar tandis qu'Antigone s'appuie des valeurs plus relatives qu'avant.

⁵⁵⁵ « Antígona Pérez, por su parte, viola el mandato estatal en nombre de la libertad del pueblo, pero no hay un sistema ético absoluto que pueda determinar sus actos como fundamentalmente buenos o legítimos su lucha. [...] Como consecuencia, ningún personaje defiende ni se solidariza con la causa de Antígona: su madre la abandona al no conseguir persuadirla de que confiese su crimen e Irene, su mejor amiga, le reprocha su intransigencia y le informa de su relación amorosa con Fernando, el hasta entonces novio de Antígona, quien ha aceptado ser teniente coronel dentro del régimen de Creón. La carencia de un sistema ético universal que valide los actos de Antígona Pérez imposibilita el concepto de heroína trágica y dificulta concebir su lucha en términos universales. », Gina BELTRÁN VALENCIA, « Antígona Pérez y el sensacionalismo: la desarticulación de un sistema totalitario », *art. cit.*, p. 6.

⁵⁵⁶ « The values Antigone stoically defends have nothing to do with divine law or any type of theism. She lives in a contemporary world where gods have been replaced by other abstract entities », Lorraine Elena BEN-UR, « *Myth montage in a Puerto Rican tragedy: La Pasión según Antígona Pérez* » dans *Latin American Literary Review*, vol. 4, n° 7, New York, 1975, p. 20.

⁵⁵⁷ Gérard GENETTE, *op. cit.* p. 468.

⁵⁵⁸ *Ibid.* p. 514.

Cet équilibre va jusqu'à une identification du personnage à l'autre. Bien qu'antagonistes, les deux personnages ont des prises de position si extrêmes qu'ils en deviennent des doubles. Créon lui-même le remarque : « Antigone, tu me ressembles⁵⁵⁹ ». Dans cette scène, les deux personnages fonctionnent comme un duo, et cette ressemblance est soulignée par leur lien de parenté qui vient d'être découvert. De fait, leurs répliques s'inversent : c'est Antigone qui pose les questions que Créon évite.

Il serait réducteur de considérer Créon comme un type, comme *le* tyran. Raymond Trousson⁵⁶⁰ analyse le personnage de Créon chez Sophocle. Pour lui, la personnalité de Créon est trop individuelle : il s'agit d'*un* tyran. Son analyse peut s'appliquer à *La Passion*, dans la mesure où c'est également son « assurance aveugle en sa propre infaillibilité⁵⁶¹ » qui le pousse à « revendique[r] la cité comme sa propriété légitime⁵⁶² ». Dans sa scène avec Pilar, nous découvrons un homme qui a peur de vivre sans illusions, en témoigne le dénouement. De même, à la fin de l'Acte II, il semble que ce ne soit pas tant par ambition politique qu'il ne souhaite pas exécuter Antigone. C'est Pilar en réalité qui endosse le rôle du tyran, prenant son origine dans le personnage shakespearien de Lady Macbeth. Nous aurons l'occasion d'y revenir. Le personnage de Créon n'est donc pas manichéen, Jules Girard souligne ainsi qu'il y a : « ce mélange d'erreur et de vérité, de mal et de bien [en lui], qui est la condition de la vraisemblance dramatique⁵⁶³. ».

Dans *Médée*, l'enjeu du conflit porte sur deux attitudes opposées : un refus absolu, par principe, celui de Médée ; contre une attitude de compromission, celle de Jason. L'attitude de Jason est la seule possible pour vivre au quotidien, comme le souligne Clément Borgal :

Pour la plupart l'expérience de la vie se résume en un apprentissage de l'acceptation et du compromis. À cela doit se réduire son idéal [...] il se trouve condamné à vivre⁵⁶⁴.

Pourtant, une « importance égale [est] accordée aux deux attitudes extrêmes⁵⁶⁵ » : comme nous l'avons dit précédemment, les deux tentations de l'auteur s'affrontent. On retrouve l'opposition entre deux catégories de personnages, déjà présente dans ses

⁵⁵⁹ « Antígona, te pareces a mí. », Luis Rafael SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 485.

⁵⁶⁰ Raymond TROUSSON, « La philosophie du pouvoir dans l'*Antigone* de Sophocle » dans *Revue des Études Grecques*, vol. 77, n° 364-365, 1964, p. 23-33.

⁵⁶¹ Simone FRAISSE, *op. cit.*, p. 89.

⁵⁶² *Ibid.*

⁵⁶³ Jules GIRARD, « L'Hégélianisme dans la critique savante en Allemagne. L'interprétation de l'*Antigone* de Sophocle » dans *Revue des Deux Mondes*, vol. 19, 1877, p. 105-124.

⁵⁶⁴ Clément BORGAL, *op. cit.*, p. 49.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 51.

précédentes pièces noires : ceux qui recherchent ‘le pauvre bonheur’ sans ambition, et les héros qui ne peuvent s'adapter à un bonheur futile, qui consiste à ‘attendre de mourir’, mais qui vont mourir malgré tout. Ainsi Anouilh décide-t-il de tuer le personnage de Médée, une première : peut-être tue-t-il par là sa tentation à un héroïsme impossible de fait.

Si la tragédie de *Médée* est souvent analysée comme une tragédie qui traite de la passion amoureuse dont l'acmé serait la scène entre Jason et Médée, la scène qui oppose Médée à Créon confère une dimension politique à la pièce. En effet, *Médée* devient par cette scène une tragédie politique et plus particulièrement une tragédie du droit, et en cela elle peut être rapprochée d'*Antigone*. Pour Peggy Larrieu « l'un des enjeux de la tragédie est d'établir qu'il y a eu une injustice⁵⁶⁶ » : cette scène devient une allégorie où deux idéologies s'opposent. On constate en premier lieu qu'ils représentent respectivement la loi positive et la loi naturelle ou divine. Créon est en effet un défenseur de la loi positive tout comme Créon Molina. Par opposition, Médée et Antigone sont des représentations de la loi divine ou naturelle : elles contestent la loi positive au nom de lois non écrites mais inhérentes au genre humain. On peut parler de droit idéal : elles viennent contester la loi en pensant à ce qu'elle devrait être et non à ce qu'elle est, par conséquent elles accusent la loi de Créon d'être une loi tyrannique et injuste parce qu'elle ne correspond pas aux valeurs attendues. Si Médée demande⁵⁶⁷ à ne pas être séparée de Jason d'un point de vue juridique, Créon, représentant de la loi positive qu'il, étant roi, écrit lui-même, ne peut accéder à sa requête : d'un point de vue positiviste, Jason est innocent. Médée donc, comme d'autres figures de la résistance, peut défier l'autorité du roi : elle considère qu'elle ne répond pas aux lois des hommes mais aux lois divines qui transcendent l'autorité même de Créon. En cela réside un antagonisme conceptuel entre la loi positive et la loi divine, et finalement entre la sphère publique et la sphère privée, entre utilitarisme et déontologisme. Cependant dans la pièce, la loi positive de Créon n'est qu'un masque :

[Créon] se montre spécieux et arbitraire dans son argumentation en séparant la cause de Jason de celle de Médée⁵⁶⁸.

Finalement les rôles s'inversent, alors que Médée considérerait Jason comme son complice, Créon se fait complice de Jason par une argumentation fallacieuse. Pour autant, Médée n'est réellement du côté du droit naturel, elle en joue plutôt. Opportuniste, elle

⁵⁶⁶ LARRIEU, Peggy. « Le mythe de Médée à la lumière du droit », *art. cit.*, p. 99.

⁵⁶⁷ « Mes crimes, il en a la moitié. », Jean ANOUILH, *op. cit.*, p. 39.

⁵⁶⁸ Duarte MIMOSO-RUIZ, *op. cit.*, p. 190.

adapte sa rhétorique pour parvenir à ses fins. Ainsi les deux personnages jouent des *topoi* qui leur sont associés.

En second lieu, on peut analyser les personnages de Créon et de Médée comme une opposition entre l'État archaïque et l'État moderne qui prend la forme, dans le domaine du droit, de l'opposition entre vengeance privée et raison d'État. En effet, comme le dit Peggy Larrieu, les États pré-juridiques laissaient la justice aux citoyens par un système de *vendetta* privées : « *A priori*, les sociétés qui progressent sont celles qui ont suivi le scénario de l'*Orestie* d'Eschyle et sont passées d'un système de vengeance à un système de justice⁵⁶⁹ ». Suivant ce raisonnement, l'apparition de Médée est l'apparition d'un personnage représentatif de l'ère pré-juridique qui va rendre justice elle-même en se vengeant, ce qui est contraire à la raison d'État selon laquelle l'État est dépositaire de la justice : en ce sens le duel rhétorique entre Créon et Médée est, du point de vue de Médée, un duel judiciaire. La dimension archaïque du personnage de Médée se manifeste par le fait qu'elle invoque la loi du talion : à crimes égaux, punitions égales. Or le personnage de Jason ne sera pas puni, autant pour la trahison de son épouse (puisqu'il en prend une nouvelle) que pour les crimes commis pour lui, ce qui le rend complice et pour Médée d'autant plus coupable. Cette distinction est incompréhensible pour Médée. Médée tient à la notion d'égalité et d'équité : elle critique la légitimité même du pouvoir de Créon à partir de ce principe. Mais la loi du talion vient se heurter à la raison d'État : Créon représente l'État et la loi, par conséquent c'est à lui de décider en accord avec les lois de Corinthe qui est coupable. On peut alors analyser, comme Peggy Larrieu, le personnage de Médée comme une figure dionysiaque, à savoir « une résurgence d'un passé archaïque et barbare [...] toujours présent⁵⁷⁰. ». Médée est un personnage marginal, qui s'oppose à la norme et au pouvoir politique, et par cette dissension et ce caractère détonnant, elle permet de faire apparaître les carences et les failles du pouvoir, un pouvoir positiviste et utilitariste qui ne convainc pas même les spectateurs. Au XX^e siècle, le peuple tzigane n'a pas de système de justice, puisqu'il n'a pas d'État à proprement parler : il subit la justice de l'État dans lequel il se trouve. Anouilh a donc su garder crédible cette dichotomie en faisant de Médée une tzigane. Alors que ces personnages sont ambigus, si on les considère d'un point de vue politique, ils sont en réalité construits par opposition, la seule caractéristique les réunissant étant le crime⁵⁷¹, ce qui montre l'ambiguïté du système de

⁵⁶⁹ Peggy LARRIEU, « Le mythe de Médée à la lumière du droit », *art. cit.*, p. 102.

⁵⁷⁰ *Ibid.*

⁵⁷¹ « Mais j'ai beaucoup tué, Médée, moi aussi », Jean ANOUILH, *op. cit.*, p. 42.

valeurs morales.

Phèdre et Hyppolite ont la particularité d'être tous deux des résistants au système politique de Thésée, et pourtant ils ne formeront pas de duo. Ils se rejoignent symboliquement après leur mort au travers de la réunion de Théràmène, Aricie et Cœnone. Pourtant les deux personnages voient et soulignent l'hypocrisie du régime de Thésée, tous deux refusent le bonheur offert par la société et la société elle-même avec ses normes et valeurs. Enfin, tous deux refusent les normes assignées à leurs genres.

L'ambiguïté du système moral proposé par les auteurs s'explique par l'instabilité du système de valeurs proposé. En effet, c'est ce qui fait que les héros deviennent tour à tour « vertueux et criminels, triomphants et châtiés », l'ambiguïté devient « la condition première des personnages⁵⁷² ». Par conséquent, même si le héros cherche activement le bien et l'émancipation, le bien se transforme en mal parce qu'il est impossible dans la situation représentée. Les personnages font tous preuve de monstruosité, parce que « le mythe fait agir des héros qui incarnent des forces, des réalités fondamentales⁵⁷³ ». Cette monstruosité révèle la société qui a produit ses propres monstres : les grands héros tragiques deviennent représentatifs d'une société perçue comme en plein effondrement.

La notion de *duo* peut être également analysée selon l'angle du couple amoureux. En effet, la passion d'État a des incidences politiques : la passion des grands personnages a des conséquences à l'échelle du pays. Les couples et les amours dans les pièces du corpus participent à la dimension politique de celles-ci. De fait, dans *Till Fedra* la passion entre Aricie et Hyppolite n'est plus que politique alors que dans la pièce de Racine c'est une passion authentique qui pousse Hyppolite à trahir son père. Enquist décide de revenir aux sources du mythe et refait d'Hyppolite le héraut de la virginité. Politique et amour passionnel s'entremêlent sous la forme du « grand jeu » :

L'amour est un jeu pour le pouvoir [...]
si tu cherches à violer cette couche [celle d'Aricie]
cela signifie une révolte contre ton père
Une révolte politique⁵⁷⁴.

On assiste alors à une mise en scène de couple, une cérémonie : « Tout ceci / est une cérémonie ». Hyppolite est interrompu en plein 'récital' d'amour, récital mécanique qui semble une répétition de mots vidés de sens. Une interruption sans importance à la

⁵⁷² Pierre JUDET DE LA COMBE, *op. cit.*, p. 37.

⁵⁷³ *Ibid.*

⁵⁷⁴ « all kärlek är ett spel om makt [...] Så vill du tränga in i detta rena / sköte / betyder det ett uppror mot din far / Politiskt uppror », Per Olov ENQUIST, *op. cit.*, p. 29.

suite de laquelle « *Elle s'incline cérémonieusement*⁵⁷⁵ ». Le sentiment amoureux dans *Till Fedra* et *Médée* est même à l'origine de l'intrigue de la pièce. Le personnage d'Antigone clame, comme le Christ, qu'elle se révolte et se sacrifie par amour. Dans les pièces du corpus, un lien fort s'établit entre le thème de l'amour et celui de la mort :

Lorsque l'amour traverse cette pièce
il laisse derrière lui une odeur de cadavre⁵⁷⁶

Cette réplique d'Hyppolite est prononcée au début de la pièce et annonce son propre sort, condamné par l'amour de Phèdre. Phèdre, par ailleurs, s'ouvre le ventre, associé aux désirs : elle tue ainsi en elle la passion. C'est également l'amour qui pousse Médée à commettre des actes violents et au suicide. D'après Jacques Poujol, pour Anouilh : « l'amour est la source de la cruauté, la fatalité et il provoque le malheur et la misère⁵⁷⁷ ».

Le sentiment amoureux est donc à l'origine du tragique, il est présent en arrière-plan de l'intrigue et se mêle au politique. Ainsi les couples Jason-Médée et Antigone-Fernando associent des personnages qui s'opposent politiquement. L'un et l'autre représentent des systèmes de valeurs différents. Dans les deux cas les personnages masculins se sont associés, un temps, à l'héroïne et à sa vision du monde avant de se réintégrer dans la société. Cette ancienne association est perçue comme une erreur de jeunesse :

Je t'ai aimée Médée. J'ai aimé notre vie forcenée. J'ai aimé le crime et l'aventure avec toi. Et nos étreintes, nos sales luttes de chiffonniers, et cette entente de complices [...] J'ai aimé ton monde noir, ton audace, ta révolte, ta connivence avec l'horreur et la mort, ta rage de tout détruire. J'ai cru avec toi qu'il fallait toujours tout prendre et se battre et que tout était permis⁵⁷⁸.

On remarque l'emploi des temps du passé ainsi que la désolidarisation par l'emploi des déterminants possessif : « ton monde noir, ton audace, ta révolte, ta connivence ». Si le personnage de Fernando est moins développé que celui de Jason, ou qu'Hémon dans la version de Sophocle, Irène parle pour lui : « nous nous conformons⁵⁷⁹ ». Les deux hommes sont donc des représentations de la compromission qui passe par la rupture amoureuse.

Le couple formé par Créon et Pilar fait référence à *Macbeth*. En effet, le *topos* de

⁵⁷⁵ « är en ceremoni [...] *bugar sig stelt och formellt* », *ibid.*, p. 54-56.

⁵⁷⁶ « När kärlel går igenom rummet / så blir det kvar en stank av lik », *ibid.*, p. 27.

⁵⁷⁷ Jacques POUJOL, « Tendresse et cruauté dans le théâtre de Jean Anouilh », *The French Review*, vol. 25, n° 4, 1952, p. 344.

⁵⁷⁸ Jean ANOUILH, *op. cit.*, p. 69.

⁵⁷⁹ « Nos conformamos. », Luis Rafael SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 496.

la reine poussant son mari au meurtre et ayant le mauvais rôle provient de la pièce de Shakespeare. Dans les scènes qui représentent le couple ensemble, le spectateur réalise qu'elle détient véritablement le pouvoir et qu'elle pousse Créon à affermir sa mainmise sur la République. Alors que Créon se berce d'illusions quant à l'origine de son pouvoir, Pilar apparaît comme plus forte que lui. Créon s'est pris à sa propre mise en scène et propagande alors que Pilar et Antigone ont conscience de ce leurre. Ce déséquilibre apparaît également dans *Pour Phèdre* quand, au dénouement, Thésée avoue que Phèdre a toujours été plus forte que lui. En somme les trois personnages de tyrans se bercent d'illusions : à la propagande de Créon Molina, répond la réécriture par Thésée des événements, tandis que Créon veut se persuader qu'il est moralement bon en laissant à Médée un délai qui lui sera fatal.

Cette partie nous a donc permis d'analyser plus en détail la représentation du politique dans les pièces du corpus. La thématique principale des pièces est bien un affrontement politique. Contre les dirigeants, émergent des figures de révoltés qui tentent d'inverser le rapport de force. Cette lutte passe par le langage, chaque camp ayant une rhétorique spécifique et voulant avoir le dernier mot. Le théâtre est donc un lieu privilégié : la mise en abyme permet de mieux déconstruire ce pouvoir en représentation. Quoique les dirigeants aient la mainmise sur l'espace et sur les citoyens, la représentation du peuple n'est pas univoque. La représentation d'un collectif critiqué et défendu pose problème : il semble difficile pour les héroïnes d'obtenir l'adhésion de cette foule, bien que celle-ci soit victime du pouvoir en place. De fait, les auteurs nous plongent dans un univers au système de valeurs ambigu. Quoique les personnages de la résistance tendent à l'exemplarité, et quoique les dirigeants s'apparentent à des personnages de tyrans prototypiques, les deux camps échouent à faire triompher leur vision. Les pièces du corpus ne présentent pas une vision manichéenne de la société et du politique, mais entament une réflexion sur le politique et la résistance au politique. S'affirme une crise de valeurs dans le corpus, qui s'appuie sur une représentation ambiguë de tyrans humanisés et de résistants plutôt radicaux. Seule la pièce d'Enquist laisse entrevoir un futur plutôt positif.

Cette crise de valeur est liée au contexte d'écriture. En effet, au XX^e siècle de nouveaux enjeux occupent l'esprit des citoyens qui perçoivent autrement leur société. Cette modernité problématique s'illustre par l'ajout de nouveaux enjeux qui n'étaient pas

présents dans les textes antérieurs, quoiqu'ils aient été parfois présents en creux. Si les enjeux politiques étudiés ont été modernisés, certains enjeux sont certainement modernes.

Troisième partie

**L'actualisation du mythe, un processus
qui donne un nouveau sens au mythe à
partir de concepts modernes.**

Nous n'avons pas utilisé le terme d'*ajout* qui est assez trompeur dans le sens où la modernité des pièces ne se fait pas à contre-sens des pièces antérieures. Les auteurs étudiés ont en réalité *actualisé* des pistes que les mythes offraient déjà. C'est ainsi que le mythe de Médée parlait déjà de la colonisation grecque à l'Antiquité, en témoigne la pièce de Sénèque. De même, la féminité des héroïnes était déjà perçue comme une altérité : la lutte entre Créon et Antigone était déjà lue comme un affrontement entre hommes et femmes, entre domaine public et domaine privé, entre loi positive et loi divine. Les auteurs étudiés reprennent ces thématiques et les relisent à l'aube du XX^e siècle. La colonisation est réécrite d'un point de vue post-colonialiste, tandis que la représentation du féminin change avec le consumérisme et la révolution sexuelle. Ces relectures / réécritures participent donc à la volonté révisionniste des auteurs qui vont changer les représentations véhiculées par les mythes repris, mais aussi changer les représentations de la société dans laquelle ils vivent au moment de l'écriture. De fait, la société moderne est critiquée au regard de ses changements. Les auteurs pointent du doigt une société du divertissement et du consumérisme qui tend à annihiler tout sens au profit d'un bonheur. Cependant, bien que les thèmes soient actualisés au regard d'une société nouvelle et perçue comme différente, la question de l'actualisation spatiale et temporelle se pose. Les auteurs n'ont pas décidé d'une transposition complète et réaliste dans leur temps. Il y a des espaces et des temporalités dans les pièces d'Anouilh et d'Enquist, qui ont décidé de ne pas enfermer leurs pièces dans un contexte historique ou dans un espace précis. Sánchez est celui qui a le plus transposé le mythe d'Antigone, pourtant la théâtralité l'emporte sur la transposition historique. Nous analyserons donc les didascalies qui se font relais de l'auteur de la pièce, et les mises en scènes qui sont interprétations de ces didascalies. De plus, cette dernière partie nous permettra de montrer davantage les spécificités de chaque pièce puisque chaque nouveau thème est décliné différemment par les auteurs.

1. Une actualisation spatiale et temporelle ?

Genette distingue deux processus de transformation d'un texte : une transposition « diégétique » (où et quand) et une transposition « pragmatique » (quoi et comment). La transposition diégétique consiste à changer l'espace et le temps du mythe, mais ce changement peut également influencer la transposition pragmatique : le temps et le lieu peuvent modifier la perception des motifs des personnages. Les auteurs peuvent également effectuer un mélange, en maintenant l'identité historique des personnages tout

en glissant des anachronismes ou des détails modernes. En tous cas, cette transposition sera d'importance. L'espace est le lieu de la volonté et de l'action humaine, tandis que le temps est une force agissante sur l'homme. Dès lors, analyser l'actualisation spatiale et temporelle des pièces, c'est aussi voir la perception de l'homme qui s'en dégage.

La Passion se déroule dans « le cadre imaginaire de la république hispano-américaine de Molina⁵⁸⁰ ». Un mélange s'opère donc entre un espace imaginaire et une réalité géographique. Cette citation est présente dès la didascalie initiale de la pièce, avant même toute considération de décor. La précision d'un cadre « imaginaire » montre la volonté de Sanchez d'allégoriser la pièce en la situant dans un espace vague quoique précisé par « hispano-américain ». Il ne choisit pas le Porto Rico, ni une dictature en particulier. Cependant, « Molina » fait référence à une dictature bien réelle qui est en place en République Dominicaine à la même époque. Sánchez veut donc à la fois généraliser et allégoriser sa pièce en lui donnant une dimension universelle, et en même temps l'ancrer historiquement et spatialement dans une Amérique Latine dominée par des dictatures soutenues par les États-Unis.

La didascalie initiale se poursuit par la description du décor. Ce décor mélange modernisme et Antiquité. L'Antiquité est rappelée par les « huit colonnes⁵⁸¹ ». Le décor moderne est présent dans les deux actes. À l'Acte I, il s'agira d'un « bouillonnement publicitaire⁵⁸² » mélangé à des éléments urbains (« signalisation⁵⁸³ ») et aux objets de consumérisme quotidien (« bière, cigarette⁵⁸⁴ », « boissons gazeuses⁵⁸⁵ »). Dans l'Acte II, il s'agira de « moments historiques⁵⁸⁶ » soit des slogans puisés directement dans l'actualité de l'écriture. Ces superpositions permettent au spectateur d'identifier sa propre société dans l'Acte I, puis, dans l'Acte II, de reconnaître son époque : Sanchez mélange ainsi actualité, fiction et hypotexte. Marcela Muñoz a voulu représenter ce modernisme en

⁵⁸⁰ « acaecida en la imaginaria república hispanoamericana de Molina. », Luis Rafael SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 447.

⁵⁸¹ « ocho columnas gigantescas », *ibid.*

⁵⁸² « bulla de propaganda », *ibid.*

⁵⁸³ « señales de tránsito », *ibid.*

⁵⁸⁴ « cervezas, cigarros », *ibid.*

⁵⁸⁵ « gaseosas », *ibid.*

⁵⁸⁶ « absoluta historiedad », *ibid.*



Mise en scène de Marcela Muñoz, Aguijón Theater, Chicago, avril 2011.
© 2019 Around the Town Chicago with Al Bresloff

faisant jouer les acteurs dans un décor constitué de feuilles de journaux. On peut lire sur ces feuilles des extraits de répliques des journalistes comme « extra », « Escudero » à gauche, ou encore le slogan créonien « la ley, la mesura y el orden » au centre. Le metteur en scène met ainsi en lumière le fait que les journalistes saturent la pièce et s'approprient l'espace.

Cependant, cette mise en scène se fait aux dépens des « colonnes antiques ». Le mélange n'a pas été conservé. Cette même compagnie a adapté cinématographiquement la pièce. Dans cette adaptation il n'y a pas, ou peu de décors. Tout est filmé en noir et blanc, ce qui permet un jeu de clair-obscur :



Mise en scène de Marcela Muñoz, Aguijón Theater TV, 2011. Copie d'écran 0:54min.
Disponible en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=rOVD-smFz8k> (vu le 04/04/19)

Cette réalisation met plutôt l'accent sur les corps des acteurs. Cependant, Sánchez

précise dans la didascalie initiale qu'il ne veut « pas de mobilier⁵⁸⁷ », or l'apparition de Pilar se fait comme en coulisses :



Mise en scène de Marcela Muñoz, Agujón Theater TV, 2011. Copie d'écran 1:10 min.
Disponible en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=rOVD-smFz8k> (vu le 04/04/19)

Ce décor vient dresser l'*ethos* de Pilar et renvoie à sa première apparition sur scène. Le décor de la loge vient montrer la théâtralité du pouvoir, Pilar ayant « poli ses manières, ses gestes⁵⁸⁸ » comme une actrice. On voit derrière elle ses costumes. Son hypocrisie est représentée par un jeu de regard : la caméra capte son regard par le biais du miroir durant toutes ses apparitions. Par opposition, Antigone regarde frontalement la caméra : elle brise le quatrième mur en effectuant des regards-caméra tout au long de l'adaptation.

Cependant Sánchez précise que c'est avant tout la lumière qui doit structurer la pièce :

La lumière donne la touche définitive et créatrice à l'atmosphère de théâtralité absolue qui doit prévaloir dans cette chronique. Le trouble que provoque l'obscurité dans l'âme du généralissime, les évolutions quasi chorégraphiques des chœurs, le changement continu du lieu de l'action, permettent un spectaculaire jeu de lumière générateur d'une ardente poésie⁵⁸⁹.

De fait, beaucoup d'allusions à la lumière sont présentes dans la pièce. Ainsi, dans la première scène, la didascalie montre que c'est la lumière qui prime sur tout décor :

⁵⁸⁷ « No hay absolutamente ningún mueble », *ibid.*

⁵⁸⁸ « ha pulido su roce, su gesto », *ibid.*, p. 469.

⁵⁸⁹ « La luz es la pincelada definitiva en la creación de la atmósfera de absoluta teatralidad que debe prevalecer en la crónica. La perturbación que en el ánimo del Generalísimo Creón Molina ocasiona la oscuridad, el desplazamiento cuasi-coreográfico de los coros, el cambio continuo del lugar de la acción permiten un espectacular trabajo luminotécnico del que llega a surgir una poesía ardiente. », *ibid.*, p. 447.

La toile de fond est une seule surface noire. Un jet de lumière se brise sur la prison [...]. Le reste du plateau est plongé dans l'obscurité⁵⁹⁰.

Cependant, dans cette première scène, l'apparition de la foule est signifiée par un changement de lumière :

À intervalles réguliers des reflets lumineux divisent le plateau en plusieurs îlots de lumière⁵⁹¹.

La mise en scène de Gilberto Valenzuela met l'accent sur cette structuration de l'espace par la lumière. On remarque ainsi que lorsque les journalistes entrent



Mise en scène de Gilberto Valenzuela, Fine arts center, San Juan, 2011.
© MC Fusté



Mise en scène de Gilberto Valenzuela, Fine arts center, San Juan, 2011.
© MC Fusté

en scène, la lumière porte sur eux. Cependant, au premier plan la foule se débat avec l'armée dans une lumière rouge plus obscure. Ce jeu de plans et de lumières vient signifier ce qui se cache derrière la mise en scène du régime. Dans la dernière scène de la pièce, un jet de lumière porte sur Antigone.

Alors qu'elle prononce un discours sur l'éternité de son combat qui a pour but de martyriser sa lutte, un jet de lumière éclaire la protagoniste. Celle-ci a les bras en croix et apparaît devant une croix ce qui participe à son assimilation au Christ. La lumière rouge donne la couleur à la toile de fond, pour appuyer l'atmosphère violente de cette

⁵⁹⁰ « El mural es sólo cámara negra. Un chorro crónico de luz se estrella sobre la prisión [...]. El resto del escenario está sumido en sombra. », *ibid.*, p. 448.

⁵⁹¹ « A lapsos intermitentes se encienden reflejos luminosos que dividen el escenario en islas de luz. », *ibid.*, p. 449.

scène finale. La lumière participe donc, dans la pièce, à étayer la personnalité des personnages en plus de structurer le décor. Sánchez n'a pas voulu d'un décor réaliste, il veut un décor très théâtral pour souligner l'aspect allégorique de sa pièce. Cependant, la pièce se situe dans un temps historique et non imaginaire. Antigone dit ainsi : « Notre siècle est le siècle des grandes persécutions⁵⁹² ». Virginia Grise a voulu mettre l'accent sur l'actualité de la pièce sur l'affiche de sa représentation. Elle lit *La Passion* comme une adaptation de la vie d'Olga Viscal Garriga. Cette femme a été emprisonnée au Porto Rico et a refusé jusqu'à la fin de sa détention de reconnaître l'autorité des États-Unis sur le Porto Rico. Son portrait figure sur l'affiche de Virginia Grise, assimilant directement Antigone à cette femme politique, encore en



Affiche pour la mise en scène de Virginia Grise, Lehman college, New York, Décembre 2016.



De gauche à droite : Carmen María Pérez González, Olga Viscal Garriga, Ruth Reynolds, 4 Janvier 1951.

© Centro de Investigaciones Históricas, Universidad de Puerto Rico, collection Benjamin Torres

vie au moment de l'écriture et de la publication de la pièce. L'affiche représente également une manifestation et le drapeau portoricain. L'accent porte donc sur l'actualisation et la modernité d'Antigone.

De fait, quoique ça ait été un échec, le but de Luis Rafael Sánchez était de créer

⁵⁹² « Nuestro siglo es el siglo de la gran persecución. », *ibid.*, p. 492.

un effet de distanciation (*verfremdung*), suivant les principes du théâtre épique de Brecht. On remarque ainsi l'exhibition de la théâtralité de la pièce, telle qu'analysée auparavant. L'utilisation de la lumière, l'absence d'objets et d'accessoires, et l'utilisation de panneaux précisés dans les didascalies participent à créer cet effet.

Dans *Pour Phèdre*, comme nous l'avons vu, les personnages perçoivent l'espace environnant comme hostile et animé. Cependant, il y a peu d'indications de décor dans les didascalies. Souvent, la didascalie qui ouvre le chant se fait plus commentaire qu'indication au comédien ou au scénographe. On note ainsi :

*Elles ne semblent pas vivre dans le même monde. Pourtant, elles se trouvent dans la même pièce*⁵⁹³.

Cette didascalie ne donne pas d'indications de jeu mais commente l'attitude des personnages. La didascalie souligne ainsi que les deux femmes, en l'occurrence Phèdre et Aricie, se retrouvent par la force des choses au même endroit bien que tout les sépare. Cette idée est appuyée par le parallélisme de construction et par un polyptote (*befinna sig i samma / befinner de sig i samma*). Néanmoins, les indications de décors ne sont pas non plus complètement absentes. La plupart du temps, il s'agit d'un accessoire symbolique qui participe au portrait du personnage. Le motif de la fenêtre est le plus présent. À la première scène elle est décrite ainsi :

Le jeune homme se tient près de la fenêtre : carré ascétique sans aucune décoration, l'une des faces internes de la fenêtre couverte de moisissures, le reste blanc⁵⁹⁴.

Cette fenêtre n'a de cesse d'être regardée par Hyppolite et Phèdre. Ce regard tourné vers l'extérieur vient signifier le désir de liberté des personnages. La moisissure sur la « face interne » de la fenêtre participe au huis clos de la pièce. Elle vient signifier scéniquement les rapports sociaux qui sont décomposés et qui se décomposent, ainsi que la corruption de la société. Elle représente, de plus, la stagnation éprouvée par Phèdre. On remarque que cette tâche s'agrandit de plus en plus au cours de la pièce. Ainsi, au Chant du grand jeu « la grosse tâche verte de moisissure [ne] cesse de croître⁵⁹⁵ ». Le décor semble se décomposer, un miroir se brise au quatrième chant :

⁵⁹³ « De tycks förresten inte befinna sig i samma värld. Dock befinner de sig i samma rum », Per Olov ENQUIST, *op. cit.*, p. 45.

⁵⁹⁴ « Den unge står i fönstret : en asketisk fyrkant, inga dekorationer, fönstrets ena insida täckt av mögel, i övrigt vitt. », *ibid.*, p. 21.

⁵⁹⁵ « så den stora gröna växande mögelytan till vänster », *ibid.*, p. 45.

il est brisé, il n'en reste que la moitié, on distingue avec peine les restes d'une frange dorée presque effacée⁵⁹⁶ [...].

Enfin au dernier chant de la pièce, c'est le sol qui se fissure : « *Des dalles carrées et fendillées*⁵⁹⁷ ». Cette décomposition du décor interpelle d'autant plus que la scène se situe dans un palais royal. Dans le Chant du grand jeu, le décor prend des allures de grotte :

La musique : froide, tombant goutte à goutte, des sons ténus, comme les gouttes de stalactites dans une grotte.

Les couleurs : blanc, bleu de glace⁵⁹⁸ [...].

Ce décor vient refléter la stérilité du couple Aricie-Hyppolite qui se forme dans ce chant. Cette grotte est également la prison d'Aricie. Associée à la mère, la grotte rappelle également le jeune âge d'Aricie. Dans la mise en scène de Vincent Dussart, ce décor se transfère sur le personnage d'Aricie. L'actrice joue de façon mécanique, comme un robot. Son costume est d'un gris métallique et froid. Sa perruque est blond platine pour parfaire son allure. Dans la représentation du trio, les femmes s'opposent par un jeu de couleur : le rouge pour la passion de Phèdre, le noir pour Œnone qui a été excisée et le gris métallique pour Aricie.



Mise en scène de Vincent Dussart, Compagnie de l'Arcade, 2002. Copie d'écran de la bande-annonce : 4 : 28 min.

Disponible en ligne : www.compagnie-arcade.com/creations/repertoire/pour-phedre/ (consulté le 04/04/19)

© Compagnie de l'Arcade

⁵⁹⁶ « den är sprucken, halva delen bortfallen, man kan med möda urskijla resterna av en nästan bortvittrad guldstrimma [...] », *ibid.*, p. 59.

⁵⁹⁷ « Spruckna fyrkantiga stenplattor. », *ibid.*, p. 101.

⁵⁹⁸ « Musiken : kall, droppande, med spröda klanger, som iskalla vattendroppar i en grotta. / Färger : vitt, isblått [...] », *ibid.*, p. 45.

Si Enquist ne précise pas la temporalité des costumes, la plupart des metteurs en scène ont choisi des costumes sans temporalité marquée. La mise en scène de Stéphane Verrue est celle qui utilise des costumes les plus neutres possibles.



Mise en scène de Stéphane Verrue, Compagnie avec vue sur la mer, théâtre d'Arras, 2005-2006.
© Compagnie avec vue sur le mer

Théramène et Thésée semblent habillés de façon presque identique : grand manteaux entre le kaki et le marron. Hyppolite est torse nu, vêtu seulement d'un pantalon dans les mêmes tons. Ces tons répondent aux tons sur scène : un dallage blanc cassé assez terne, sur le fond de la scène une toile gris foncé. L'environnement est plutôt sombre.

Cependant, quoiqu' Enquist ne spécifie pas de temporalité historique, il s'amuse à un mélange entre des concepts modernes, anachroniques pour Phèdre, et des éléments antiques. On note ainsi les « deux cruches à vin vides [qui] ont roulé jusque sous le lit⁵⁹⁹ »



Mise en scène de Lise Boucon, Compagnie *up to you* ! théâtre Albarède, Ganges, 2012.

de Phèdre. Phèdre est représentée comme démente, démence qui a été retranscrite de manière moderne par une tendance à l'alcoolisme. Cependant, le choix de cruches (*vinkannor*) plutôt que de bouteilles en verre opère un mélange étrange sur scène. Lise Boucon semble avoir retenu ce détail. Elle représente le trio (Enone, Aricie et Phèdre, en un trio de

⁵⁹⁹ « Två tömda vinkannor till hälften inrullade under sängen. », *ibid.*, p. 31.

femmes au foyer qui s'ennuient autour d'une table de cuisine en fumant et buvant de la bière. Elle transpose et réactualise ainsi le propos d'Enquist, selon lequel la femme moderne vit un ennui existentiel dans sa cuisine.

La première mise en scène de la pièce a eu lieu en Suède. Les costumes sont plus marqués que dans les autres mises en scène. Thésée revêt ainsi un costume qui l'associe plus au guerrier, en accord avec les expéditions « héroïques » dont font part la pièce.



Mise en scène de Lennart Olsson et Dan Nemteanu, théâtre de Malmö (suède), 1981.
© Archives du théâtre de Malmö

La forme et la matière de son costume l'assimilent à un uniforme masculin. De même, le personnage d'Enone revêt un habit traditionnel qui l'assimile à la nourrice mais qui rappelle également son attachement à la tradition dans la pièce.



Mise en scène de Lennart Olsson et Dan Nemteanu, théâtre de Malmö (suède), 1981.
© Archives du théâtre de Malmö

À côté d'Œnone, Phèdre est représentée en détresse, victime de violence. Bien qu'elle ait des boucles d'oreilles, bijoux qui rappellent son statut royal, son visage est marqué et ses cheveux semblent avoir été rapidement coupés. Elle est représentée en victime de violences conjugales. Au portrait de ce Thésée suédois vêtu en guerrier, répond la représentation de Vincent Dussart. Dans sa pièce, seul Thésée a un costume modernisé.



Mise en scène de Vincent Dussart, compagnie de l'Arcade, 2002. Copie d'écran de la bande-annonce : 5 : 26 min.

Disponible en ligne :
www.compagnie-arcade.com/creations/repertoire/pour-phedre/ (consulté le 04/04/19)

© Compagnie de l'Arcade

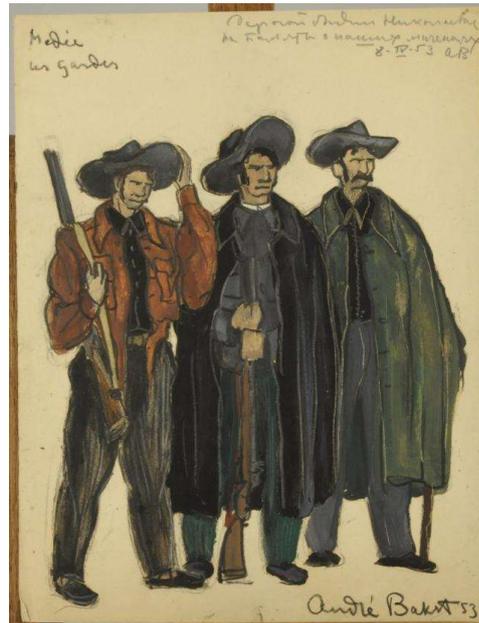
Torse nu et vêtu d'une veste en cuir, son visage est fermé et dur, son crâne rasé. Il rappelle les personnages violents de films d'actions populaires hollywoodiens des années 90. On remarque qu'aucune mise en scène ne représente un espace New-Yorkais bien qu'Enquist ait souhaité un rapprochement dans sa postface. Théràmène déclare même que « c'est Athènes qui est la grosse pomme⁶⁰⁰ ». Dans cette réplique deux espaces géographiques sont mis sur le même plan. De fait, il y a un trouble comme chez Sánchez entre fiction, Antiquité, atemporalité et modernisme.

Les mises en scène de Médée insistent davantage que les autres pièces sur la marginalisation et sur la séparation de l'espace scénique. De fait, Anouilh a donné peu d'indications de décors. Seuls sont mentionnés la roulotte et le feu ; l'espace est donc réduit *a minima*. Ce décor associe Médée au peuple gitan, elle qu'ils appellent « voleuse de basse-cour⁶⁰¹ ». Anouilh transpose donc sa pièce dans un autre espace, même si les autres personnages parlent de la Colchide et de Corinthe. De fait les décors et costumes utilisés par André Bakst pour la première représentation de *Médée* font état de ce mélange. Les gardes sont représentés en *cow-boy* avec des fusils, alors que dans la pièce aucune

⁶⁰⁰ « Det är Athen som är det stora äpplet », *ibid.*, p. 53.

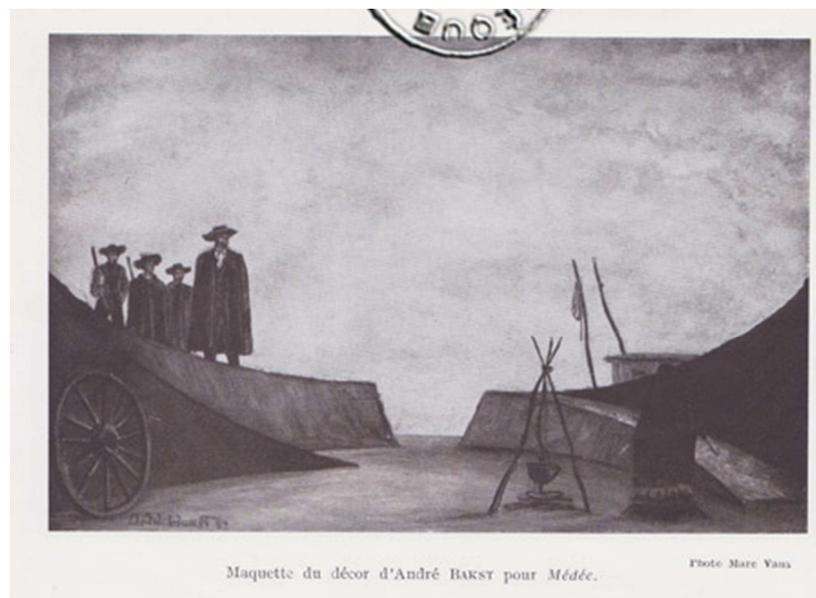
⁶⁰¹ Jean ANOUILH, *op. cit.*, p. 28.

arme n'est mentionnée si ce n'est des bâtons. Nous sommes loin de l'Antiquité,



André BAKST, « Médée », maquette de costumes de gardes pour la mise en scène d'André Barsacq, théâtre de l'Atelier, 1953.
Photographie du dessin : © La Maison Rouillac

et loin de notre époque. Le décor d'André Bakst participe à cette atmosphère *western*. On remarque ainsi la roue de carrosse, les tentes, le feu sur lequel est montée une marmite.



André BAKST, maquette du décor pour la mise en scène d'André Barsacq, théâtre de l'Atelier, 1953.

© Bibliothèque historique de la ville de Paris

Les mêmes gardes sont présents en haut à gauche du décor. André Barsacq leur a donné un plus grand rôle que dans la pièce. La distribution fait état de trois gardes. La maquette

de décor semble indiquer qu'ils restaient sur scène à surveiller Médée, ce qui renforce sa marginalisation. Cependant, la roulotte que Médée enflamme à la fin de la pièce n'est pas présente dans cette maquette. Les autres metteurs en scène ont décidé de la faire paraître sur scène. Ainsi, Ladislav Chollat nous montre Médée sur la roulotte en feu grâce à un jeu d'éclairage.



Mise en scène de Ladislav Chollat, Compagnie Vingtième théâtre, La Comédie de Picardie, Amiens, 2009.

© Yvan Grubski

Il décide également d'utiliser des costumes modernes. Les hommes sont vêtus de costumes avec cravates. La corruption de la justice corinthienne est représentée par ces costumes qui assimilent Créon et ses gardes à la mafia.



Mise en scène de Ladislav Chollat, Compagnie Vingtième théâtre, La Comédie de Picardie, Amiens, 2009.

© Yvan Grubski

En effet, les deux gardes semblent être des hommes de main armés, tandis que Créon est habillé d'un long manteau blanc qui l'assimile au parrain, chef de la mafia. Un an plus tard, Laurent Ziveri met en scène *Médée* dans une scénographie proche de celle de Ladislav Chollat. Les mêmes éclairages sont présents, ainsi que la roulotte de Médée.



Mise en scène de Laurent Ziveri, Uppercut théâtre, Carqueiranne, 2010.
© Jean-Paul Bourgois

Cependant, pour mieux signifier la marginalisation de Médée, il ajoute un immense mur à l'espace scénique. Ce choix est appuyé par les lumières qui divisent la scène en deux parties. La roulotte de Médée est dans un espace naturel ; on peut percevoir au fond de la scène une forêt. Sa roulotte est en feu mais il n'y a que le fond de la scène qui se teinte de rouge. À l'avant de la scène, le mur est éclairé en bleu. Ce mur prend des allures d'escaliers avec des angles droits qui contrastent avec la rondeur de la roulotte. Cet espace scénique semble inspiré de la réplique de Créon qui oppose la raison et la logique corinthienne à la passion désordonnée de Médée.

Les pièces du corpus offrent donc plusieurs choix aux metteurs en scène quant à la représentation de l'espace et de la temporalité. La pièce de Sánchez est plus ancrée historiquement que les autres, l'auteur ayant voulu rappeler au spectateur l'actualité du mythe d'Antigone. Cependant, préférant l'effet de distanciation brechtien à un théâtre réaliste, la théâtralité l'emporte sur une mise en scène trop moderne. La lumière vient créer l'espace scénique et les corps constituent le décor de la pièce, bien que le temps de la pièce soit situable historiquement. Il en est autrement pour les pièces d'Enquist et d'Anouilh. Enquist trouble l'espace. La pièce se situe à la fois en Grèce, aux États-Unis et en Suède. Pourtant l'espace scénique ne représente aucun de ces lieux. Enquist préfère un espace symbolique, créant un huis clos où les seuls objets de décor reflètent l'état interne des personnages. Quant à la temporalité, elle est peu précise : si le langage et certains éléments de décors sont modernes, les costumes et l'action ne font pas état d'une temporalité précise. Les symboles l'emportent également, ce qui se voit par le choix des couleurs des costumes, par exemple. Enfin la pièce d'Anouilh donne peu d'indications de décor : nous savons seulement qu'il a voulu associer Médée à un peuple nomade. Il a conservé l'identité mythique des personnages mais il a modernisé le langage et les enjeux

de la pièce. De ce fait, certains metteurs en scène ont décidé de transposer sa pièce à l'époque contemporaine. La première mise en scène de la pièce, qui n'a pas connu de succès par ailleurs, va plus loin en déplaçant espace et temporalité : le décor et les costumes d'André Bakst transposent à la pièce dans l'Ouest Américain.

Cependant, les trois pièces transposent bien lieu et temps du mythe, ce qui va entraîner une transposition pragmatique. Le mythe n'est donc pas tant modernisé qu'actualisé. Cette actualisation touche également aux motifs des personnages : présents en creux dans les mythes originels, les auteurs n'ajoutent pas, de manière anachronique, des idées modernes mais actualisent les pièces précédentes pour éclairer les pièces sous un nouvel angle.

2. La critique de la société moderne : contre *le meilleur des mondes*.

Nous avons déjà analysé les mécanismes oppressifs qui servent le pouvoir dictatorial. Ils reposent sur la terreur inspirée, la violence ou encore sur le mensonge. Cependant, d'autres formes d'oppression ont attiré notre regard. Les personnages se révoltent contre la société dans son ensemble et la norme participe finalement à la domination des citoyens : les auteurs critiquent une société créatrice de névroses en ce qu'elle norme les comportements, les pensées et les valeurs. À la dictature des corps se joint une dictature des consciences. Par conséquent, la résistance des personnages passe également par le refus d'adopter les comportements que l'on attend d'eux. Ils refusent le bonheur tel que présenté et offert par la société ; ils critiquent également cette société passive où l'homme ne peut plus exister parce qu'on lui a retiré son champ d'action. Il s'agit également de critiquer un phénomène nouveau au XX^e siècle, le consumérisme, dont l'enjeu est politique : l'homme est obsédé par la propriété, le matériel, jusqu'à devenir lui-même objet.

La révolte existentialiste : action et inaction

Dans les trois pièces, un lien est fait entre « exister » et « agir ». L'existence se mesure aux actes. Par conséquent, l'attente et l'ennui deviennent existentiels au sens où ils provoquent un manque d'être, un sentiment de néant et d'absurde. Les personnages vont donc tenter de donner un sens à leur existence, de la reconquérir, en agissant sur scène.

À la fin de la pièce, Phèdre fait un constat amère : « nous vivons dans un monde où tous attendent / le changement⁶⁰² ». Dans les trois pièces du corpus, la société est représentée comme stagnante, en l'attente d'autre chose. La foule dans *La Passion* est caractérisée par son inaction, de même la nourrice somme Médée d'attendre, elle qui est excédée d'attendre Jason. Cette stagnation généralisée entre en écho avec un néant existentiel. Pierre Judet de La Combe remarque ainsi que le tragique au XX^e siècle parle de notre existence : le « néant insondable qui sous-tend l'existence des héros sur scène⁶⁰³ » rappelle au spectateur celui qu'il expérimente quotidiennement. Il l'analyse ainsi :

Les monstruosité du social-nationalisme et les violences, souvent déniées, des sociétés prétendument libres qui sont issues de la Seconde Guerre leur [aux artistes] fournissaient et leur fournissent encore un argument de poids pour adopter face au monde régnant le point de vue du néant. Les gens de théâtre se rallient par là à une conception déjà balisée et philosophique du tragique, non comme dialectique, mais comme négativité pure, comme événement désastreux ruinant toute forme de sens⁶⁰⁴.

Le personnage de Phèdre se caractérise ainsi par un ennui existentiel, propre à la femme au foyer imaginée par Enquist. Elle est décrite comme suit :

Elle est assise au pied du lit [...] regarde fixement par la fenêtre, en silence, l'air abattue. [...] Trop de vin, trop d'ennui, trop de temps passé à regarder par la fenêtre. Taedium vitae⁶⁰⁵ [...]

Cette citation correspond à la deuxième apparition de Phèdre puisqu'elle est présente au prélude. Cependant, dans le texte racinien c'est la première apparition du personnage dans une scène très connue. Enquist transpose l'héroïne racinienne : elle est caractérisée par son alcoolisme, son ennui, résumés par la formule latine « *Taedium vitae* » (seulement *leda*, « ennui », en suédois) du traducteur que l'on peut traduire par « la fatigue de la vie », voire « le dégoût de la vie ». Cette philosophie vient de Sénèque le Jeune et a été rendue célèbre par un poème d'Oscar Wilde. Elle renvoie à un ennui existentiel qui affecte tout l'être, une impression de mal habiter le monde. Dès son apparition, ce mal être est lié à la société, les romains sont découragés face aux Guerres Civiles et expérimentent un manque de sens. Philippe Bouquet appuie donc dans sa traduction le fait que dès sa

⁶⁰² « som om vi levde i en värld där alla / väntar », Per Olov ENQUIST, *op. cit.*, p. 111.

⁶⁰³ Pierre JUDET DE LA COMBE, *op. cit.*, p. 13.

⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 17.

⁶⁰⁵ « Hon sitter vid sängens kortända [...] stirrar tyst och håglöst ut genom fönstret. För mycket vin, för tråkigt, för mycket stirrande genom fönster. Leda [...] », Per Olov ENQUIST, *op. cit.*, p. 31.

première apparition le personnage de Phèdre soit un personnage en mal d'action et par conséquent en mal d'être.

Cette crise existentielle sera reprise plusieurs fois par le biais du « miroir » : Phèdre se regarde et voit une autre Phèdre qui la regarde et ne l'aime pas. Un dédoublement s'opère, une fracture identitaire qui prend la forme d'un miroir brisé. Elle se juge elle-même et se demande : « Que fait sur terre quelqu'un comme moi⁶⁰⁶ ». On remarque que la traduction française effectue une syllepse sur le verbe *faire*. Il peut être compris en son sens plein, c'est-à-dire agir. Le traducteur souligne ainsi qu'il est question de donner du sens à sa vie en agissant sur le monde. Ce besoin d'être s'oppose à un devoir de paraître. Phèdre dit ainsi à C enone :

Il faut que tu viennes me coiffer
pour que j'aie de nouveau un port de reine⁶⁰⁷

La condition de Phèdre exige en société un costume : on retrouve encore une fois l'idée de *theatrum mundi* et les dichotomies être / paraître, moi social / moi profond, vraisemblance / vrai.

Ne comprenant pas immédiatement l'origine de ce sentiment de néant, Phèdre se méprend et associe ce vide à son sexe : le sexe masculin, en la personne d'Hyppolite, est pour elle un moyen de combler cette sensation. La nourrice tente de l'éclairer à ce sujet :

Ce désir ardent si ardent
Il ne réside pas entre tes jambes
Même si tu le crois
J'ai bien peur
qu'on ne t'ait excisée toi aussi
Mais d'une autre façon⁶⁰⁸

Reprenant la métaphore sexuelle, C enone a compris que la sensation de manque éprouvée par Phèdre n'est pas sexuelle. Bien que cette sensation ne soit pas explicitement associée à la société, on peut comprendre qu'on a retiré à Phèdre sa raison d'être en la cantonnant au rôle d'épouse et de mère. Elle comprendra plus tardivement sa méprise :

Je me sens [...]
vide [...]

⁶⁰⁶ « Vad  r det f r en mening med en s n som jag », *ibid.*, p. 32.

⁶⁰⁷ « Nu f r du s tta upp mitt h r / s  jag blir drottninglik », *ibid.*

⁶⁰⁸ « Kl dan kl dan kl dan / Den sitter inte mellan benen p  dig / fast n du tror det / Men jag  r r dd / att man beskurit ocks  dig / Fast p  ett annat s tt », *ibid.*, p. 44.

J'ai un trou en moi [...]
Et alors je crois que ce trou est entre mes jambes
Peut-être bouché par le membre
Mais ce n'était pas entre mes jambes qu'était ce trou⁶⁰⁹.

La passion de Phèdre change de nature par rapport à Racine : c'est une méprise, et non une passion. Enquist le commente dans sa postface :

la « passion » est une tenture dissimulant une réalité bien plus complexe et réelle que celle d'ordre érotique⁶¹⁰.

Même si la nourrice l'a compris, elle s'est résignée :

C'est parfaitement normal
Qu'on ait servi ou pas
au bout du compte on est inutile⁶¹¹.

Le mal être existentiel de Phèdre est désigné comme « normal », soit en accord avec les normes sociales. Mais Phèdre refuse cette norme et recrache le mot à la figure d'Œnone : « (*agressive*) Normal normal normal⁶¹² ».

La méprise de Phèdre la conduit à l'inceste, névrose créée par la société de sorte que l'inceste de Phèdre devient une révolte contre les normes sociales. Comme nous l'avons dit, Phèdre se positionne à rebours du processus de civilisation en revenant à ce désir originel. Enquist nommera cet interdit alors même que Racine ne l'a pas fait : « *Blodskam*⁶¹³ » (*inceste*). L'inceste, doublé d'un adultère, est d'autant plus criant que Phèdre superpose père et fils : « *Så lika och så alika*⁶¹⁴ » (*tellement semblables et tellement différents*). Le parallélisme est d'autant plus fort que le suédois utilise un polyptote : la faute de Phèdre repose sur le suffixe privatif *a-*. La syntaxe mime la superposition et l'entrelacs opérés par Phèdre. Face à son erreur, Phèdre est tentée par « la négativité pure » :

Il faut une vie entière pour faire un être humain
Mais ce petit instrument il lui suffit d'une seconde
pour tout effacer
Et il ne reste rien

⁶⁰⁹ « Jag känner mig så viktlös [...] / Tom [...] / Jag har ett hål här inne [...] / Så tror jag hålet sitter mellan belen / Kan fyllas ut av lemnen / Men det var inte mellan benen hålet satt. », *ibid.*, p. 74.

⁶¹⁰ Per Olov ENQUIST, postface de *Pour Phèdre* [1980], *op. cit.*, p. 120.

⁶¹¹ « Det är helt normal / Använd eller inte / så blir man onödig till sist », Per Olov ENQUIST, *op. cit.*, p. 76.

⁶¹² « (*aggressivt*) Normal normal normal », *ibid.*

⁶¹³ *Ibid.*, p. 35.

⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 63.

Ah tuer
n'est-ce pas tentant [...]
Boucher le trou avec du néant [...]
Je commence à aimer ce petit couteau
Le planter
dans le ventre où il a sa place naturelle [...]
Comme cela je n'aurais plus besoin de m'avilir⁶¹⁵.

Contre une attitude normée, celle de la résignation qu'adopte Œnone, Phèdre est attirée par le « néant » (*förintelse*). Elle voudrait « boucher » (*Fylla*) du vide avec du vide.

Cette alternative ressemble à celle de *Médée* : Jason se résigne et continue à vivre ; tandis que Médée poursuit et accepte le chaos, « petite fille noire⁶¹⁶ » assimilable au néant. On a l'impression que Phèdre, comme Médée, s'accouple avec la mort : le couteau est une représentation du phallus, déjà chez Racine d'après l'interprétation qu'en fait Patrice Chéreau. De plus, Médée se méprend également sur ses motivations. À plusieurs reprises, Anouilh glisse au spectateur attentif que ce n'est finalement pas pour Jason qu'elle agit de la sorte. On pense ainsi à la réplique de la nourrice, qui ne comprend pas le lien entre la révolte de Médée et Jason :

Tu ne l'aimes plus, Médée. Tu ne le désires plus depuis longtemps. Le premier, il t'a dit qu'il avait trop chaud un soir, qu'il voulait mettre sa paillasse dehors. Tu l'as laissé et je t'ai entendue soupirer d'aise [...]. On tue pour un homme qui vous prend encore, pas pour un homme qu'on laisse sortir la nuit de son lit⁶¹⁷.

Jason confirmera ces propos plus tard, rappelant à Médée qu'elle l'a délaissé avant lui :

Qui, la première, a accepté d'autres mains sur sa peau, le poids d'un autre homme sur son ventre⁶¹⁸ ?

La passion de Médée n'est donc pas d'ordre sexuel ou amoureux, malgré le couple mythique formé avec Jason. Elle aussi ressent un manque identitaire, qu'elle assimile à son sexe avec un discours proche de celui de Phèdre :

Amputée [...] Pourquoi [...] cette plaie ouverte au milieu de moi ? [...] Moi, comme les autres !
[...] plus béante que les autres⁶¹⁹.

⁶¹⁵ « Det tar ett liv att bygga up pen människa / Men lilla instrumentet nöjer sig med en sekund / att stryka ut allting / Så är det borta / Tänk att döda / Känn det inte lockande [...] Fylla hålet med förintelse [...] Jag börjar tycka om den lilla kniven / Att sticka upp den / upp i buken där den ju hör hemma [...] Då slapp jag att fönedra mig », *ibid.*, p. 76-77.

⁶¹⁶ Jean ANOUILH, *op. cit.*, p. 20.

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 30.

⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 54.

⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 22-23.

Toutes deux constatent que ce manque provient du fait qu'elles vivent par procuration et qu'elles sont considérées comme des objets de consommation. Ainsi Phèdre le constate-t-elle :

Il me semble souvent que je ne vis que par les autres
On m'a pris tout ce qui était Phèdre
J'étais une peau de serpent
quelque chose de vide qu'on a laissé derrière soi
qui n'est plus utilisable
Car je n'étais rien⁶²⁰

Le discours de Médée entre en écho avec cette réplique :

Il fallait bien que je lui obéisse et que je lui sourie et que je me pare pour lui plaire puisqu'il me quittait chaque matin m'emportant, trop heureuse qu'il revienne le soir et me rende à moi-même⁶²¹.

Dans les deux répliques les héroïnes se décrivent comme des objets de consommation : consommées immédiatement, puis jetées. Elles vivent par conséquent à travers les autres, Phèdre parle d'elle à la troisième personne (elle utilise également son prénom, « Fedra » en suédois) comme dépossédée d'une subjectivité propre ; tandis que Médée attend que Jason la refasse exister. Elle est ainsi COD et COI, ce qui souligne grammaticalement sa réification. De là vient le manque existentiel : alors qu'elles veulent avoir une place, une utilité en tant qu'humaines et citoyennes, on ne leur octroie que le statut d'objet. Enquist souligne ainsi que

La « passion » de Phèdre, c'est qu'on ait besoin d'elle, ne pas exister simplement à titre de prétexte, à travers les autres⁶²².

Si cette problématique ne touche que Médée dans la pièce, renforçant ainsi son altérité et sa singularité, dans *Till Fedra* Phèdre n'est qu'un exemple parmi d'autres dans une société qui a besoin de donner du sens à la vie humaine :

ces immeubles sont brûlés par le chômage juvénile [...] À vie absurde, destruction absurde⁶²³.

⁶²⁰ « Jag tycker ofta att jag bara lever genom andra / Alting som var Fedra tog man från mig / Jag var ett ormskinn / något tomt som lämnats kvar / inte längre användbart / För jag var ingenting », Per Olov ENQUIST, *op. cit.*, p. 78.

⁶²¹ Jean ANOUILH, *op. cit.*, p. 22.

⁶²² Per Olov ENQUIST, postface de *Pour Phèdre* [1980], *op. cit.*, p. 120.

⁶²³ *Ibid.*, p. 122.

Enquist critique donc la société, qui engendre par elle-même ses maux. Comme nous le verrons, cela tire son origine, pour l'auteur, du passage au consumérisme.

À l'inverse, Hyppolite refuse d'agir, ce qui l'exclut également de la société. Il est décrit par les autres comme un

chien casanier tournant autour de son piquet
un chiot apeuré et angoissé⁶²⁴.

On remarque que le refus d'agir est perçu comme le refus d'être. Il est animalisé, et sa vie est tenue pour absurde. À l'image de Sisyphe, roulant sa pierre, est substituée l'image du chien « tournant autour de son piquet ». Ce refus est également associé à la lâcheté :

Un fils trop lâche pour partir à la guerre [...] même pas capable⁶²⁵ [de violer ma femme].

Pour Thésée, l'attitude de son fils est plus grave que le viol de sa femme. Agir est donc un principe fondamental, existentiel, dans la société de *Till Fedra*. Il est cependant l'apanage des hommes. On verra plus tard qu'Hyppolite se révolte de cette façon contre les normes assignées à son genre.

L'association entre action et existence a déjà été faite au XX^e siècle par les existentialistes. Ainsi Camus et Sartre, malgré leurs divergences, constatent respectivement le néant et l'absurde qui sous-tendent nos vies. Ils proposent, contre cette absence de sens, l'action voire la révolte pour Camus. La révolte de Médée et celle de Phèdre ont des affinités avec ce mouvement. Anouilh, qui vivait à la même époque que ces auteurs, n'appartient cependant pas à ce mouvement :

Il y a quelques caractéristiques dans l'écriture d'Anouilh qui l'unissent à l'existentialisme comme le refus de la vie ordinaire par ses héros. Le *non* qui est le rejet du chaos d'un monde absurde et posé. La différence entre l'existentialisme d'Anouilh et celui des pionniers de l'école comme Sartre, Simone de Beauvoir et Camus, est que les héros d'Anouilh meurent ou se suicident en raison de leur révolte contrairement aux héros de ces auteurs⁶²⁶.

Ainsi l'existentialisme d'Anouilh serait plus pessimiste, le néant absorbe le personnage de Médée qui est oublié au profit de la « vie ordinaire ». Il faut noter que contrairement à

⁶²⁴ « En hemkär hund snor runt vid pälén / rädd och ängslig en valp », Per Olov ENQUIST, *op. cit.*, p. 25.

⁶²⁵ « En son för fäg att gå ut i strid [...] Inte ens det kan han klara », *ibid.*, p. 87.

⁶²⁶ Jacques POUJOL, « Tendresse et cruauté dans le théâtre de Jean Anouilh », *art. cit.*, p. 345.

Médée, Jason refuse d'agir et demande le droit à l'oubli. Peut-être Anouilh critique-t-il par le biais de son personnage la tendance française à glorifier et mythologiser le Résistancialisme en 1946, tendance qui veut faire oublier la participation à l'entreprise nazie.

Le bonheur comme norme : la révolte contre « le pauvre bonheur ».

Les trois héroïnes refusent le bonheur offert, du moins imaginé, par les autres personnages. Aurora donne une alternative à Antigone, celle du bonheur. Ce bonheur est qualifié de différentes façons par la locutrice : c'était l'époque où Antigone « [lui] obéissai⁶²⁷ [t] », l'époque d'une « famille belle, respectable, prospère, sans soucis ni obligations⁶²⁸ ». Aurora brosse un tableau idyllique du passé et regrette un bonheur fait de luxe et de privilèges sociaux. Son idéal est une vie tranquille, une vie « sans » et un bonheur que l'on jette aux visages des autres (« famille belle »). Alors qu'Aurora pose le bonheur comme un concept absolu par l'emploi de l'article défini, Antigone relativise ce que lui offre Aurora : c'est un bonheur « à leur manière⁶²⁹ ». C'est-à-dire un bonheur rendu possible et voulu par Créon : ce n'est pas sans rappeler les mécanismes d'oppression à l'œuvre dans *Brave New World* où le peuple est contrôlé *via* un bonheur artificiel, sous la forme du soma. Antigone décrit le tableau offert par Aurora comme « très plat, très triste, très creux⁶³⁰ ». Aurora imagine alors un autre tableau idyllique : au bonheur nostalgique de l'enfance se substitue un bonheur conjugal possible, avec Fernando. Il s'agirait d'un « endroit tranquille où vous pourriez bâtir un foyer agréable, respectable, prospère⁶³¹ ». Elle reprend les mêmes termes que pour le premier tableau : « hermosa, respetable, próspera ». Pour Aurora, le bonheur réside d'abord dans le cercle domestique, la famille et, pour une femme, dans le rôle d'épouse et de mère. Antigone lui oppose qu'elle ne peut « être ce qu'[elle] n'est pas⁶³² ». L'utilisation du verbe être (*ser*) est intéressant dans la mesure où l'on se rend compte que le bonheur proposé par Aurora n'est pas un sentiment, une sensation ou une idée, mais bien un mode de vie qui repose sur une norme sociale. La trahison d'Ismène et de Fernando repose justement sur ce médiocre

⁶²⁷ « Tú me obedecías », Luis Rafael SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 455.

⁶²⁸ « Una familia hermosa, respetable, próspera, sin preocupación ni obligación », *ibid.*

⁶²⁹ « A su manera », *ibid.*, p. 454.

⁶³⁰ « Muy sosa, muy triste, muy vacía felicidad », *ibid.*, p. 455.

⁶³¹ « un sitio tranquilo donde podrían levantar una familia hermosa, respetable, próspera... », *ibid.*, p. 456.

⁶³² « ser como no soy », *ibid.*

bonheur : Fernando veut « vivre tranquillement⁶³³ ». C'est ce qui détourne les deux personnages de la résistance au régime : la vocation au bonheur privé détourne du politique. Créon en a conscience et tente Antigone : il veut qu'elle embrasse le bonheur auprès de Fernando, pour la détourner de ses ambitions politiques.

Le bonheur est également décrit par la nourrice de Médée :

la terre est encore pleine de bonnes choses, le soleil sur le banc à la halte, la soupe chaude de midi, les petites pièces qu'on a gagnées dans sa main, la goutte qui fait chaud au cœur avant de dormir⁶³⁴.

Si Aurora aspire à un bonheur bourgeois dans lequel sa famille serait admirée, la définition de la nourrice de Médée est plus populaire. Il s'agit d'un bonheur simple, qui se contente du plus petit (« les petites pièces », « la goutte ») ; c'est aussi un bonheur de tous les jours donc une répétition, une routine. Il est centré sur le matériel et le corporel. On est bien loin du désir d'absolu de Médée. C'est la conception de la nourrice qui triomphera, sans optimisme, au dénouement : la pièce se clôt sur cette définition. Dans cette définition du bonheur de la nourrice, on retrouve un discours qui traverse l'œuvre d'Anouilh. M. Henri dit ainsi à l'Acte II d'*Eurydice* :

Il y a deux races d'êtres. Une race nombreuse, féconde, heureuse [...] qui mange son saucisson, [...] compte ses sous, bon ou mal an, malgré les épidémies et les guerres [...] des gens pour vivre, des gens pour tous les jours, des gens qu'on ne s'imagine pas morts. Et puis il y a les autres, les nobles, les héros.

On voit que ce n'est pas le concept de bonheur en soi qui est critiqué, mais sa vulgarité. Ce bonheur est synonyme de facilité, de banalité et de matérialité. À ce bonheur s'oppose une conception aristocratique, celle des « nobles » juxtaposés aux « héros ».

Jason, lui, demande « l'oubli et la paix⁶³⁵ ». Il ne veut pas se repentir, se révolter ou encore racheter ses crimes, mais les oublier. Après avoir affirmé qu'il oubliera, Jason parle « d'accepter » le monde dans lequel il vit, en ce sens il rejoint les figures d'Ismène et Fernando :

JASON - [...] J'ai aimé ton monde noir, ton audace, ta révolte, ta connivence avec l'horreur et la mort, ta rage de tout détruire. J'ai cru avec toi qu'il fallait toujours tout prendre et se battre et que tout était permis.

MÉDÉE – Et tu ne le crois plus maintenant ?

⁶³³ « vivir buenamente », *ibid.*, p. 495.

⁶³⁴ Jean ANOUILH, *op. cit.*, p. 29.

⁶³⁵ *Ibid.*, p. 53.

JASON – Non. Je veux accepter maintenant.

MÉDÉE, *murmure*. - Accepter ?

JASON – Je veux être humble. Ce monde, ce chaos où tu me menais par la main, je veux qu'il prenne une forme enfin. C'est toi qui as raison sans doute en disant qu'il n'est pas de raison, pas de lumière, pas de halte, qu'il faut toujours fouiller les mains sanglantes, étrangler et rejeter tout ce qu'on arrache. Mais je veux m'arrêter, moi, maintenant, être un homme. Faire sans illusions peut-être [...] ce qu'on fait mon père et le père de mon père et tous ceux qui ont accepté avant nous [...] de déblayer une petite place où tienne l'homme dans ce désordre et cette nuit⁶³⁶.

Jason ne supporte plus d'être révolté, c'est en ce sens qu'il a demandé auparavant « la paix ». Au lieu de se battre, alors que Médée a « sans doute raison », il préfère se conformer et suivre le schéma familial. La résignation semble être un héritage qui s'inscrit dans un temps générationnel cyclique. Étrangement, pour lui, faire cela signifie être « sans illusions », ce qui est paradoxal puisqu'il reconnaît que Médée a raison. Pour lui « être un homme » c'est accepter ce conformisme, qui consiste à se « déblayer une petite place » c'est-à-dire à refuser de changer ce monde chaotique et à vivre sans le prendre en considération. Tout comme la nourrice, c'est un bonheur très simple de la moindre mesure, de la « petite place ». Ce bonheur est en fait transitoire, il ne donne pas de sens à une vie considérée pour elle-même mais consiste à attendre sa propre fin.

Enquist, lui, définit le bonheur comme une norme sociale :

Scène de la vie bourgeoise. Appelons-la Phèdre. [...] c'est aussi une femme de la bourgeoisie. Je l'ai rencontrée bien des fois. Une femme au foyer n'a pas de difficultés économiques (on lui a ôté même cela). Un mari perpétuellement en voyage [...] tout le monde considère qu'elle devrait être heureuse. Elle l'est, comme il est de son devoir de l'être. [...] Elle se consacre à vieillir⁶³⁷. [...]

L'idée convoquée par Enquist est que le bonheur est un phénomène social : considéré comme un « devoir » par « tout le monde ». Comme le bonheur d'Aurora, il est lié à la famille : c'est une « femme au foyer ». Mais l'ironie de l'auteur met en avant le fait que cette norme soit créatrice de névrose, ce que la pièce tend à prouver en la personne de Phèdre. Ce bonheur est passif, comme celui de Jason : il consiste à attendre, « à vieillir » et finalement conduit à cet ennui existentiel. Il est lié à l'ordre : une vie calme, ordonnée, *rangée*. Ce bonheur relève également du manque, du dépouillement, en témoigne la parenthèse ironique : « on lui a ôté même cela ». Cette réalité décevante entraîne la méprise de Phèdre qui se perd dans ses fantasmes :

⁶³⁶ *Ibid.*, p. 69.

⁶³⁷ Per Olov ENQUIST, postface de *Pour Phèdre*, *op. cit.*, p. 120-121.

On se repaît d'images rêvées quand
la réalité
n'existe pas ⁶³⁸

Tandis que la foule de *La Passion* se repaît de ragots, Phèdre exprime la tentation de vivre dans l'illusion, comme Créon et Thésée. L'utilisation par le traducteur du verbe *se repaître* file une métaphore animalière du ruminant : le bonheur, du moins l'illusion de celui-ci, se consomme comme le soma.

Peu convaincus par l'idée de bonheur, les personnages le rejettent au nom d'une réalité décevante mais authentique. Médée exprime son écœurement dès l'ouverture de la pièce. Le bonheur est personnifié péjorativement : « Le bonheur. Il rôde⁶³⁹. ». Plus tard elle dira qu'il « pue⁶⁴⁰ ». Il est associé aux habitants du village, en pleine célébration. Elle se désolidarise de cette attitude en l'associant aux autres et non à elle-même. Elle va jusqu'à refuser le souvenir d'un bonheur vécu : lorsque sa nourrice évoque leurs anciennes fêtes, elle lui répond « Tais-toi⁶⁴¹ » à plusieurs reprises. La seule célébration possible pour Médée sera ses funérailles. Elle se caractérise donc par son refus catégorique. Elle est comme Antigone, celle qui dit *non* :

Quelque chose bouge en moi comme autrefois et c'est quelque chose qui dit non à leur joie à eux là-bas, c'est quelque chose qui dit non au bonheur⁶⁴².

On remarque le passage du possessif « leur » au défini contracté « au » : elle ne refuse pas seulement la célébration des Corinthiens mais le concept même. Ainsi, le bonheur simple de la nourrice est considéré par la protagoniste comme une forme de mort : elle lui répond, « *méprisante* », « Carcasse⁶⁴³ ! ». Elle reprend avec ironie le tableau esquissé par la nourrice :

Tu m'en as trop dit avec ta carcasse, et ta goutte, et ton soleil sur ta viande pourrie... À ta vaisselle, vieille, à ton balai, à tes épiluchures, avec les autres de ta race⁶⁴⁴.

Le champ lexical de la saleté appuie la vision matérialiste et pragmatique de la nourrice. On remarque qu'encore une fois le mot « race » change de sens. Désignant une nationalité,

⁶³⁸ « Man skapar lystna drömlider där / verkligheten / inte finns », Per Olov ENQUIST, *op. cit.*, p. 39.

⁶³⁹ Jean ANOUILH, *op. cit.*, p. 9.

⁶⁴⁰ *Ibid.*, p. 13.

⁶⁴¹ *Ibid.*, p. 10-11.

⁶⁴² *Ibid.*, p. 16.

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 29.

⁶⁴⁴ *Ibid.*, p. 30.

puis une caste dirigeante, désormais c'est la race des gens heureux en écho avec la réplique de M. Henri. Médée s'en détache : au « nous » inclusif, qui rassemble la nourrice et Médée sur un critère de nationalité, s'oppose un « vous » désignant la race des heureux, « race d'Abel⁶⁴⁵ » : « Je sais, vous voulez tous vivre⁶⁴⁶. ». Médée, de plus, refuse de donner « l'oubli et la paix » à Jason :

Je suis ton malheur, Jason, ton ulcère, tes croûtes. Je suis ta jeunesse perdue, ton foyer dispersé, ta vie errante, ta solitude, ton mal honteux. Je suis tous les sales gestes et toutes les sales pensées. Je suis l'orgueil, l'égoïsme, la crapulerie, le vice, le crime⁶⁴⁷.

La répétition stylistique du verbe « être » suivi d'un nom commun permet une allégorisation du personnage de Médée : elle incarne tout ce que Jason veut oublier. Cette accumulation commence par des éléments très concrets (« tes ulcères, tes croûtes »), qui montrent que ce souvenir est ancré corporellement en Jason, et se termine par des concepts comme « l'égoïsme », « le vice » etc. Médée, alors qu'elle n'est pas la seule coupable parmi le personnel de la pièce, est la seule à assumer la responsabilité de ses fautes et va jusqu'à incarner la culpabilité de tous. Jason affirme de son côté qu'il

aurait tout donné pour qu'[ils deviennent] vieux l'un à côté de l'autre, dans un monde apaisé. C'est [Médée] qui ne l'[a] pas voulu⁶⁴⁸.

La passion amoureuse de Médée n'est pas absolue : quoiqu'elle invoque son amour pour Jason tout au long de la pièce, c'est elle qui a refusé le « pauvre bonheur⁶⁴⁹ » à ses côtés.

Le suicide de Médée signifie donc également le refus du bonheur humain ordinaire tel qu'offert par Jason :

Dépossédée de ce qui donnait un sens à sa vie [...] [elle] ne peut pas renoncer à son idéal, à sa passion absolue : vivre une vie hors normes. Elle choisira délibérément la mort. Elle n'est pas une personne ordinaire. Elle va au bout de ses rêves et elle ne se contente pas de demi-mesures. Cette tendance à l'excès caractérise toutes les manifestations de sa vie. L'excès se trouve dans sa passion amoureuse, dans sa haine, dans sa violence, dans son refus de faire des compromis et d'accepter la vie réelle. Elle refuse le bonheur humain, très simple et ordinaire que Jason lui propose. [...] Le débat porte sur une angoisse devant la vie et sur l'incapacité de s'adapter à la vie quotidienne et à accepter la réalité telle qu'elle est⁶⁵⁰.

⁶⁴⁵ *Ibid.*, p. 71.

⁶⁴⁶ *Ibid.*, p. 29.

⁶⁴⁷ *Ibid.*, p. 61.

⁶⁴⁸ *Ibid.*, p. 72.

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 74.

⁶⁵⁰ Viviane KOUA, *op. cit.*, p. 327.

Le consumérisme moderne : de la nécrophilie de la société.

Cette impossibilité du bonheur pour les protagonistes, tire aussi son origine de la société moderne consumériste. En effet, l'attachement aux objets matériels a pour effet la destruction des liens sociaux. La première conséquence étant l'absence de solidarité entre les personnages, du fait qu'il n'y ait plus de collectif possible. Ainsi, pour Stéphane Hervé, l'impossibilité de représenter un chœur antique vient du fait que le collectif au XX^e siècle ne soit plus une assemblée citoyenne mais une masse de consommateurs :

Le temps de la démocratie athénienne est inconciliable avec le temps de la société de masse et de consommation, et [...] il est donc [...] illusoire de prétendre au rassemblement du corps civique, puisque à ce dernier a été substituée la masse stérilisée et indistincte des consommateurs⁶⁵¹.

Cette analyse n'est pas sans rappeler l'exposition de *La Passion*, où deux cents personnages surgissent et consomment les informations du jour. Le décor imaginé par Sánchez y participe en ce qu'il est saturé par des publicités et des écrans. Le journalisme devient un divertissement, il détourne de la *polis* et se consomme comme le reste. Dans *Médée*, le peuple corinthien est également associé à la consommation : « Quel bonheur qui pue jusqu'ici leur sueur, leur gros vin, leur friture⁶⁵² ? ». Une gradation s'opère sur des objets de consommations, tous trois reliés par l'excès. Une autre réplique entre en écho avec celle-ci : « On danse n'est-ce pas ? [...] Et on boit ? [...] Et les jeux, et les pétards, et les fusils⁶⁵³ ? ». La syntaxe est saturée par la modalité interrogative ainsi que par l'emploi du coordonnant « et ». Cette accumulation vient marquer l'opulence des Corinthiens ainsi que l'excès dont ils font preuve.

Le consumérisme se déplace sur le vivant qui est réifié, en particulier sur la femme. Phèdre est ainsi associée à un barbecue, objet de consommation par excellence qui fait son apparition dans les années 50 :

empalée sur une broche d'amour
constamment exposée aux flammes
Grillée sur tous les côtés
Mise à toutes les sauces⁶⁵⁴

Si la métaphore de la flamme est un cliché pour parler du sentiment amoureux, Enquist

⁶⁵¹ Stéphane HERVÉ, « L'Adieu au chœur. À propos de Pier Palo Pasolini. », *art. cit.*, p. 44.

⁶⁵² Jean ANOUILH, *op. cit.*, p. 15.

⁶⁵³ *Ibid.*, p. 18-19.

⁶⁵⁴ « uppträdd på ett kärlekspepp / ständig vänd i elden / Skelt och halstrad / Anväd », Per Olov ENQUIST, *op. cit.*, p. 75.

le remotive et fait de Phèdre une pièce de viande grillée à la flamme. La vie humaine même est perçue comme objet de consommation. Hyppolite est perçu comme « un bijou valant six cents pièces d'or⁶⁵⁵ » après la condamnation de Thésée. Comme nous l'avons dit, la violence se déplace. Neptune devient une foule d'hommes cupides : pris par la fièvre de l'or, ils en oublient qu'ils s'attaquent à un homme.

La société dans *Pour Phèdre* est une société visuelle, tout passe par la vue. La vérité y est associée : « il faut apprendre à voir⁶⁵⁶ », « tu as tout vu⁶⁵⁷ ». L'amour passe également par la vue : on note l'emphase mise sur le verbe dans la réplique « Je l'ai vu⁶⁵⁸ », qui réécrit le célèbre vers Racinien « Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue⁶⁵⁹ ». De même tout ce que désire Phèdre c'est « qu'on [la] voie⁶⁶⁰ ». L'existence même de l'humain passe donc par la vue. Or, au XX^e siècle, la société est celle de l'image et du développement de l'image : la vue est donc associable à la société de consommation qui est dénoncée. C'est pourquoi le fait que les yeux d'Hyppolite soient arrachés à sa mort signifie sa libération. D'autant plus qu'il s'agit de prendre le contre-pied des rites funéraires antiques, qui consistaient à mettre des pièces d'or sur les yeux du défunt. Ce même personnage va d'ailleurs se révolter contre la notion même de propriété :

(s'écriant) [...]
Je ne suis pas à toi je ne suis la propriété
de personne [...]
Ne dis jamais [...] que je suis à toi
Moi je ne veux jamais posséder qui que ce soit
aimer qui que ce soit
disposer de qui que ce soit
Jamais jamais⁶⁶¹

Le refus du personnage est absolu et radical : Hyppolite refuse le système en son entier. Il refuse d'être possédé, d'être réifié tout comme il refuse de posséder et de réifier. Comme nous l'avons dit, il va cependant posséder et être possédé malgré lui : il possède l'amour de Phèdre, tandis que Thésée possède la signification de sa mort.

Le consumérisme est un moyen de détourner les citoyens du politique, en

⁶⁵⁵ « Ett smycke värt sexhundra guldstycken », *ibid.*, p. 96.

⁶⁵⁶ « Man måste lära sig att se », *ibid.*, p. 26.

⁶⁵⁷ « Jo du har varit med om allt », *ibid.*, p. 34.

⁶⁵⁸ « Jag såg honom », *ibid.*, p. 36.

⁶⁵⁹ Le vers racinien insiste déjà sur l'aspect visuel et empirique par le jeu d'antithèse sur les couleurs et les deux occurrences dans le même vers du champ sémantique de la vue. Jean RACINE, *Phèdre* [1677], éd. de Anne Princen, Paris, GF Flammarion, 2010, v. 273.

⁶⁶⁰ « Jag ville bara att man skulle se mig », Per Olov ENQUIST, *op. cit.*, p. 79.

⁶⁶¹ « Säg aldrig mer att du har skapat mig / säg aldrig att du älskar mig / och att du äger mig / Jag själv vill aldrig äga någon / älska någon / besitta någon / Aldrig aldrig », *ibid.*, p. 28.

particulier dans *La Passion*. Gina Beltrán Valencia remarque ainsi que

la culture de masse ne permet pas d'interaction réciproque entre le consommateur et les producteurs. Par conséquent il ne peut y avoir de solidarité en ce que les nécessités réelles de la majorité sont ignorées, ou substituées, en fonction des objectifs mercantiles de la bourgeoisie, ce qui neutralise toute réaction critique de la part du consommateur⁶⁶².

Dans *Pour Phèdre et Médée*, la société consumériste a des conséquences plus existentielles que politiques. Ainsi, pour Enquist, le consumérisme est un symptôme de la société et le signe de sa tendance à la nécrophilie. Il reprend les propos d'Erich Fromm⁶⁶³ :

En résumé, les choses sont plus importantes que les êtres humains, avoir plus important qu'être, ce qui est mort plus important que vivre [...] les gens qui sont plus tendres envers leurs voitures qu'envers leurs femmes. La fixation sur les objets.

L'objet devient la nouvelle divinité du consommateur, d'où le fait que le consumérisme devienne nécrophilie : les hommes préfèrent le non-vivant, le non-animé au vivant. Pour Erich Fromm c'est cette tendance au consumérisme qui est la source d'une crise existentielle généralisée :

Si [l'homme] ne peut créer quelque chose ou bien impressionner quelqu'un d'autre [...] il ne pourra éviter un sentiment intolérable de néant et d'inaptitude à la vie qu'en affirmant son moi en détruisant la vie qu'il ne peut créer.

Bien que Phèdre et Médée aient créé la vie, en accouchant, elles ne peuvent se contenter de vivre au travers de leurs enfants. Tentant de s'extraire de leur sentiment de vide, elles affirment leurs « moi » par le suicide, et par l'infanticide pour Médée.

Les auteurs étudiés critiquent donc leur propre société par le biais de leurs pièces. S'ils interrogent le politique et parfois l'actualisent, les thèmes que nous avons étudiés sont profondément modernes. Ils sondent les maux de la société du XX^e siècle et pointent du doigt l'artificialité de leur société. C'est ainsi qu'ils mettent en lumière le sentiment d'un manque existentiel, en partie dû à la société de consommation. Se sentant plus objets

⁶⁶² « En la cultura para las masas, no hay interacción recíproca entre consumidores y productores, y por lo tanto no puede incluir la solidaridad, en la que las necesidades reales de la mayoría son encubiertas o sustituidas en función de los objetivos mercantiles de la burguesía, y en la cual se neutraliza toda reacción crítica del consumidor. », Gina BELTRÁN VALENCIA, « Antígona Pérez y el sensacionalismo: la desarticulación de un sistema totalitario », *art. cit.*, p. 10.

⁶⁶³ Per Olov ENQUIST cite ainsi Erich FROMM, *La passion de détruire* [1975], dans la postface de *Pour Phèdre*, p. 121.

que sujets, les héroïnes refusent un bonheur tiédi au profit d'une reconquête de leur champ d'action. Le bonheur proposé par les autres personnages est refusé en ce qu'il repose sur des normes sociales : les personnages refusent le devoir d'être heureux. On remarque que les normes sociales exposées, tel le bonheur ou le consumérisme, participent au pouvoir mis en place. Nous osons la comparaison avec la dictature du divertissement imaginée par Aldous Huxley, à l'instar de Pascale Voilley⁶⁶⁴ dans la seconde préface de *Pour Phèdre*.

3. Un nouveau regard sur l'altérité

La notion d'altérité est peu présente dans *Pour Phèdre* et *La Passion*. Dans *Pour Phèdre*, l'altérité est une altérité économique : l'autre c'est le prolétaire, emblématisé par le personnage du Nettoyeur. Dans *La Passion* les « puissances étrangères » sont un bouc émissaire accusé de tous les maux de la société. Cependant la thématique de l'altérité est très présente dans la pièce de Jean Anouilh. Autour de cette altérité gravitent les notions d'hybridité et de métissage. De plus, située dans un contexte post-colonial, la pièce dénonce la xénophobie et le rejet de l'étranger qui ne conduisent qu'à une réaction équivalente.

Hybridité et métissage

Dès les premières occurrences du mythe, l'identité de Médée n'est pas claire : Alain Moreau⁶⁶⁵ démontre qu'elle était auparavant une divinité, remplacée par Héra. Elle est ensuite une guérisseuse puis de guérisseuse elle devient sorcière, de sorcière elle devient infanticide, perdant peu à peu son identification au monde divin jusqu'à devenir une femme comme les autres chez Anouilh. C'est donc un personnage dont l'identité est trouble que nous étudions, une identité monstrueuse depuis Euripide, mère qui tue ses enfants. Présente dans la quête des Argonautes, Médée est déjà associée au monstre et plus précisément à l'hybridité monstrueuse : la Colchide semble appartenir à un temps des origines, à une ère archaïque où les monstres hybrides n'ont pas encore été éliminés. Ainsi, Jason doit affronter un taureau aux sabots d'airain qui souffle du feu et un dragon pour récupérer la toison d'un bélier doté d'ailes. Or, Jason est un héros aidé : ce n'est pas lui qui

⁶⁶⁴ « il n'y a pas de consensus sur la vraie nature de la société suédoise moderne : pour certains une démocratie modèle [...] pour d'autres un *brave new world* » nous dit Pascale VOILLEY, « Per Olov Enquist. Fragments de la vérité suédoise », seconde préface de *Pour Phèdre*, *op. cit.*, p. 11.

⁶⁶⁵ Alain MOREAU, *Le Mythe de Jason et Médée : le va-nu pied et la sorcière*, Paris, Les Belles Lettres, 1994.

dompte ces êtres hybrides mais Médée. Médée, donc, combat les hybrides avec lesquels elle vit et va être associée à cette hybridité monstrueuse jusqu'à reconnaître sa propre hybridité par la fameuse formule sénéquienne *Medea nunc sum*. Anouilh va réécrire cette identité trouble. L'un des enjeux de sa pièce va être la reconquête par Médée d'une identité, dans une tentative d'autodéfinition jusqu'à l'infanticide et le suicide. Ainsi, nous pouvons lire sa tragédie comme une tragédie de l'identité dans laquelle Médée tente de se construire malgré le rejet qu'elle subit de la part des Corinthiens et de Jason. L'hybridité du personnage, chez Anouilh, se traduit par la notion d'altérité : Médée, c'est *l'autre*, parce qu'elle est femme, parce qu'elle est étrangère, mais aussi parce qu'elle est monstrueuse. Cette hybridité, cette altérité irréductible conduira au suicide de la protagoniste qui est le signe à la fois de la réussite de son autodéfinition et de l'échec de sa reconnaissance, différenciant ainsi Anouilh de ses prédécesseurs.

L'identité de Médée est composite, ce qui est métaphorisé dans la pièce par son accouchement. Entourée de « bêtes de la nuit, étrangleuses, [ses] sœurs⁶⁶⁶ » à la fin de la pièce, elle est comparable au titan Échidna qui accouche de la même manière de tous les êtres hybrides. Dans la pièce d'Anouilh, le personnage de Médée est difficilement définissable, elle est toujours à la frontière d'identités possibles : par l'infanticide, elle renie son identification à la mère, Jason la répudie en tant qu'épouse, elle est à la fois victime d'un système et coupable de crimes. Ancienne déesse, elle est désormais comparée à des animaux, souvent des prédateurs par sa nourrice. Cependant loin de la caractériser comme dangereuse, ces surnoms la ridiculisent : « Mon aigle fière, mon petit vautour⁶⁶⁷ ». Finalement la seule identité tangible dans la pièce c'est son identification au peuple tzigane, or la particularité du peuple tzigane est de ne pas avoir de terre.

Plus que composite, Médée forme avec Jason un être hybride. Anouilh choisit ainsi de lier leur nom par un tiret, faisant de ce couple un être unique et composite. Finalement, même dans la postérité ces personnages sont toujours associés : il n'y pas de Jason sans Médée et pas de Médée sans Jason. Ce couple est par nature subversif, défini comme contre-nature socialement et politiquement. C'est cet amour contre-nature qui va permettre l'intrigue de la pièce : la séparation du couple, de cette unité, conduit au déchaînement de la fureur de Médée. Formant un être hermaphrodite, Médée elle-même se définit par rapport à Jason : à l'énumération de la nourrice « Chassées, battues, méprisées, sans pays, sans maison » ; elle ajoute un syntagme « Chassées battues,

⁶⁶⁶ Jean ANOUILH, *op. cit.*, p. 79.

⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 20.

méprisées, sans pays, sans maison, mais pas seule⁶⁶⁸ ». Jason fait le portrait de leur couple, et les identités sont confuses : « Je me suis perdu en toi comme un petit garçon dans la femme qui l'a mis au monde⁶⁶⁹ ». Il dit ensuite qu'il «était [son] père et [sa] mère⁶⁷⁰ », puis ils sont « deux petits frères⁶⁷¹ », et ils finissent par former un être androgyne unique masculin :

le petit soldat a retrouvé son visage de femme et le capitaine a dû redevenir un homme lui aussi et nous avons commencé à nous faire du mal⁶⁷².

On remarque que c'est la découverte de leur différence, de l'hybridité plutôt que de l'unité qui déchire ce couple, à l'instar de la figure de Narcisse. Dès lors Médée n'est pas perçue comme complémentaire mais inférieure par Jason : il se définit ainsi comme « capitaine ».

De même il réifie Médée en lui refusant toute identité en dehors de lui :

Quand je t'ai prise à Colchos, tu n'étais qu'une fille plus belle et plus dure que les autres que j'avais conquise avec la Toison et que j'emportais [...] Je t'emportais comme l'or de ton père⁶⁷³.

Jason ne voit plus la beauté de l'hybridité et désindividualise Médée, elle est rabaissée et comparée aux autres femmes.

L'hybridité de ce mariage s'exprime par leurs enfants qui

incarnent l'impossible rencontre de deux univers incompatibles dans l'imaginaire collectif⁶⁷⁴.

Ces enfants sont métis, ils sont censés incarner l'unité parfaite du couple. Pourtant, au lieu de les voir dans leur unité, les personnages se les disputent. Ainsi Médée demande-t-elle à Créon :

Mais mes enfants, quelle est leur race ? Celle du crime ou celle de Jason⁶⁷⁵ ?

Comme le souligne Véronique Léonard-Roques

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 14.

⁶⁶⁹ *Ibid.*, p. 63.

⁶⁷⁰ *Ibid.*, p. 64.

⁶⁷¹ *Ibid.*, p. 65.

⁶⁷² *Ibid.*, p. 67.

⁶⁷³ *Ibid.*, p. 63.

⁶⁷⁴ *Ibid.*, p. 29.

⁶⁷⁵ *Ibid.*, p. 40.

la question du métissage ethnique reste souvent éludée au profit [...] d'une transmission de type exclusif, éliminant toute possibilité d'hybridation⁶⁷⁶.

L'utilisation du coordonnant « ou » montre l'alternative exclusive : ils sont soit colchidiens, soit thessaliens. L'infanticide pourrait alors être interprété comme le signe d'un métissage impossible, ou bien comme la volonté de rompre la chaîne de l'hybridité. En effet, l'hybridité, dans les mythes fondateurs, est une suite d'enfancements monstrueux dont notamment ceux de Gaia et d'Échidna, ou encore de Pasiphaé. Médée, tuant ses enfants hybrides, refuserait cette transmission.

L'hybridité de Médée vient également du fait qu'elle soit une femme virile, ce que nous verrons plus tard. Il est intéressant de voir que l'hybridité de Médée vient contaminer le texte. En plus de mélanger les niveaux de langues ou encore les époques, Anouilh mélange mythologie et références bibliques : dans la bible la femme est effectivement un être hybride, « morceau d'homme⁶⁷⁷ » car supposément créée à partir de la côte d'Adam avec « un peu de boue⁶⁷⁸ ». À côté de ces références à la *Genèse*, Médée vient implorer son ancêtre Phébus.

L'hybridité de Médée vient également du fait qu'elle ait des origines divines et humaines. Les prédécesseurs d'Anouilh ont voulu rappeler ces origines divines par le *deus ex machina* au dénouement : Médée s'enfuit sur le char ailé de Phébus, échappant à la justice humaine parce qu'elle ne fait pas partie de l'humanité. Anouilh supprime ce dénouement mais laisse cette part de divinité à son personnage. Elle s'adresse au dieu⁶⁷⁹ dans l'une de ses tirades par exemple. Il semble de plus qu'elle rejoigne une autre terre à sa mort :

Il y aura toujours un pays pour nous, bonne femme, de ce côté de la vie ou de l'autre [...] O mon noir royaume tu m'es rendu⁶⁸⁰ !

Médée n'appartient donc pas au royaume des hommes,

elle incarne aisément une sorte d'« innocence mythique » et donne à entendre la parole primitive, primordiale, deux entités qui sont celles des mythes fondateurs car elle est du même temps

⁶⁷⁶ Véronique LÉONARD-ROQUES, « Mythe de Jason et de Médée au XX^e siècle : filiations et métissages » dans CLAVARON, Yves et DIETERLE, Bernard (dir.), *Métissages littéraires*, Actes du XXXII^e Congrès de la SFLGC [2004], Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005, p. 451-458.

⁶⁷⁷ Jean ANOUILH, *op. cit.*, p. 23.

⁶⁷⁸ *Ibid.*

⁶⁷⁹ « O soleil », *ibid.*, p. 22.

⁶⁸⁰ *Ibid.*, p. 25.

qu'eux⁶⁸¹.

En Colchide, comme nous l'avons dit, Médée combat et vit avec des êtres hybrides. Mais pour les Argonautes et les Grecs, Médée, parce qu'elle est colchidienne, est elle-même une hybride. En cela, le rapt de Jason est une transgression : Médée appartient à un espace et à un temps primitif et n'aurait jamais dû être ramenée avec Jason. Ainsi, le chœur de Sénèque déplore cette aventure, le premier voyage sur mer étant perçu comme une erreur. Elle est donc située dans le temps mythique et non dans le temps historique, elle a été

déplacée du rituel à l'événementiel, du mythique à l'historique. [Dès lors] Médée figure l'impossible intégration de deux visions du temps⁶⁸².

L'infanticide peut alors être perçu comme un acte rituel qui permet à Médée de reconquérir son identité divine pour mieux retourner à « son noir royaume ».

Anouilh exploite l'hybridité du personnage de Médée, hybridité qui va peu à peu prendre la forme de l'altérité. Médée arrive à conquérir son identité en s'affirmant comme différente, comme monstrueuse. L'hybridité est présentée comme une force dans la pièce : Médée est détentrice d'un savoir en ce qu'elle maîtrise la parole, une parole spécifique, celle du monstre, et en ce qu'elle vient souligner les défaillances d'une ville qui refuse à tort de l'écouter.

De l'hybridité à l'altérité menaçante : une réécriture post-coloniale.

Hybridité et métissage permettent à l'auteur une réflexion sur l'altérité. Médée est l'incarnation de l'autre puisqu'elle vient de la Colchide qui représente l'ailleurs par excellence. Véronique Léonard-Roques nous rappelle ainsi que

L'effondrement de Médée doit être appréhendé à l'aune de l'affirmation de la suprématie occidentale dans ce qui est, dès l'Antiquité, un mythe de la colonisation⁶⁸³.

Ainsi l'auteur se situe-t-il dans une perspective post-colonialiste, d'où la suppression du

⁶⁸¹ Florence FIX, *Médée. L'altérité consentie.*, op. cit., p. 51.

⁶⁸² *Ibid.*, p. 91.

⁶⁸³ Véronique LÉONARD-ROQUES, « Sur deux fins malheureuses de Médée dans le théâtre français des années 1930-1940 », art. cit., p. 176.

personnage d'Égée, suppression qui signifie « la fin d'une hospitalité possible⁶⁸⁴ ».

Comme Médée le souligne, elle n'a nulle part où aller :

Où veux-tu que j'aïlle ? Où me renvoies-tu ? Gagnerai-je le Phase, la Colchide, le royaume paternel, les champs baignés de sang de mon frère ? Tu me chasses. Quelles terres m'ordonnent-tu de gagner sans toi ? Quelles mers libres ? Les détroits du Pont où je suis passée derrière toi, trichant, mentant, volant pour toi Lemnos où on n'a pas dû m'oublier ; la Thessalie où ils m'attendent pour venger leur père, tué pour toi ? Tous les chemin que je t'ai ouverts, je me les suis fermés⁶⁸⁵.

Le seul royaume possible pour Médée, c'est son « noir royaume⁶⁸⁶ », celui « de l'autre [côté de la vie] » comme elle le dit au début de la pièce. Médée est donc plus qu'une étrange étrangère, elle n'a plus d'espace qui lui appartienne en propre. Devant sa roulotte, elle est une représentation du peuple tzigane, apatride. Véronique Léonard-Roques souligne cette transposition qui prend une tonalité particulière après l'« extermination nazie du peuple tzigane et de sa culture⁶⁸⁷ ». Le personnage est ainsi affublé des « ethnotypes racistes⁶⁸⁸ » occidentaux. La pièce fait preuve d'orientalisme : Anouilh représente Médée telle que l'étrangère est fantasmée par la civilisation occidentale. Sa colère et sa démesure deviennent signes de sauvagerie, tandis que les Corinthiens la perçoivent comme une « voleuse de poule⁶⁸⁹ ». De même, alors que dans le mythe initial Médée fait peur aux autres parce qu'elle est une magicienne, Anouilh déplace ce mythème. Ce n'est plus une peur du surnaturel mais une peur irrationnelle face à l'étrangère :

Pourquoi mon visage te fait-il peur ? Tu veux que je souris ? Voilà, je souris⁶⁹⁰.

Comme nous l'avons évoqué, elle va même être représentée comme le monstre des contes, ce qui est à la fois la cause et la conséquence de la xénophobie corinthienne. Duarte Mimoso-Ruiz souligne ainsi cette peur spécifique au racisme :

Ainsi, le racisme est lié, non seulement à des problèmes de culture, mais aussi, à des conditions socio-économiques et à des phénomènes fantasmatiques de peur face à l'étrangeté, considéré comme une menace⁶⁹¹.

⁶⁸⁴ *Ibid.*

⁶⁸⁵ Jean ANOUILH, *op. cit.*, p. 51.

⁶⁸⁶ *Ibid.*, p. 25.

⁶⁸⁷ Véronique LÉONARD-ROQUES, « Sur deux fins malheureuses de Médée dans le théâtre français des années 1930-1940 », *art. cit.*, p. 177.

⁶⁸⁸ *Ibid.*

⁶⁸⁹ Jean ANOUILH, *op. cit.*, p. 13.

⁶⁹⁰ *Ibid.*, p. 19.

⁶⁹¹ Duarte, MIMOSO-RUIZ, *op. cit.*, p. 143.

Médée ironise⁶⁹² ainsi sur l'eau qu'elle aurait empoisonnée en la puisant. Or, comme l'a analysé René Girard dans *Le Bouc émissaire*⁶⁹³, « l'empoisonnement des rivières » est un stéréotype qui revient, du mythe grec aux procès médiévaux de sorcières. Dans son ouvrage, il analyse les foules qui persécutent un individu, souvent désigné comme bouc émissaire parce qu'il est différent des autres. Cette persécution est justifiée par des raisonnements irrationnels et souvent surnaturels. Il rapproche ce phénomène du mythe et explique ainsi le stéréotype de « l'empoisonnement des rivières » :

Le coupable est tellement consubstantiel à sa faute qu'on ne peut pas dissocier celle-ci de celui-là. Cette faute apparaît comme une espèce d'essence fantastique, un attribut ontologique. Dans de nombreux mythes, il suffit de la présence du malheureux dans le voisinage pour contaminer tout ce qui l'entoure, donner la peste aux hommes et aux bêtes, ruiner les récoltes, empoisonner la nourriture, faire disparaître le gibier [...] Il lui suffit d'être ce qu'il est⁶⁹⁴.

Médée a donc compris le processus qui s'est enclenché à Corinthe : elle a été désignée par les Corinthiens comme coupable avant même de commettre un crime. L'évocation⁶⁹⁵ de la foule persécutrice à la fin de la pièce vient appuyer cette représentation, d'autant plus que cette folie meurtrière se fonde sur une rumeur. La Médée d'Anouilh aurait pu correspondre à la définition du bouc émissaire de René Girard si elle ne commettait pas l'infanticide à la fin de la pièce. La Médée de Christa Wolf, elle, correspond aux théories de l'anthropologue du fait, notamment, que ses enfants soient lapidés. Par conséquent, Médée est pré-jugée par Créon qui l'incrimine d'avance. Par opposition, Créon et Jason incarnent l'ordre colonial, ordre au sens propre puisqu'ils se targuent d'être du côté de la raison. Après la mort de l'héroïne, Jason se positionne comme l'homme blanc en charge d'une « mission civilisatrice de reconstruction⁶⁹⁶ » :

Je referai demain avec patience mon pauvre échafaudage d'homme [...]. Il faut vivre maintenant, assurer l'ordre, donner des lois à Corinthe et rebâtir sans illusions un monde à notre mesure pour y attendre de mourir⁶⁹⁷.

⁶⁹² « Qu'ai-je fait aux gens de Corinthe ? Ai-je pillé leur basse-cour ? Leurs bêtes sont-elles malades ?

Ai-je empoisonné leurs fontaines en allant y puiser l'eau de mes repas ? », Jean ANOUILH, *op. cit.*, p. 32.

⁶⁹³ René GIRARD, *Le Bouc émissaire*, Paris, LGF, 1986.

⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 57.

⁶⁹⁵ « Le bruit court que c'est toi qui as envoyé le poison. Les hommes ont pris leurs bâtons, leurs couteaux ; ils accourent vers la roulotte », Jean ANOUILH, *op. cit.*, p. 82.

⁶⁹⁶ Véronique LÉONARD-ROQUES, « Mythe de Jason et de Médée au XX^e siècle : filiations et métissages », *art. cit.*, p. 455.

⁶⁹⁷ Jean ANOUILH, *op. cit.*, p. 89.

Le système colonial n'est donc pas ébranlé par la révolte de l'étrangère. Comme Jason le souligne⁶⁹⁸, à la mort d'un dirigeant, un autre prend sa place pour perpétuer le système.

Anouilh montre les conséquences du rejet de l'autre qui est la cause de la violence de Médée :

Quand se pose la question de l'oppression des exclus, de la femme 'barbare' opprimée, seule la réaction de l'horreur absolue, de la violence autodestructrice semble être une réponse possible à l'oppression : il faut tuer ce que l'on aime quand le seul recours, la seule protestation, est la mort⁶⁹⁹.

Mais la xénophobie pousse également au communautarisme. En effet, Médée s'enferme dans sa culture et s'approprie cette identité fantasmée de l'étrangère. Nous assistons ainsi à

une exclusion revendiquée, dès l'abord, par l'orgueil, devant le racisme des Corinthiens. [...] Médée, venue d'un autre univers, répond par un racisme équivalent à l'agression des blancs⁷⁰⁰.

Par conséquent, et Médée et Jason causent l'échec de la mixité :

chacun reste [...] imperméable à l'apport de l'autre. Le mythe de Médée dit ainsi l'échec de la mixité, de l'acceptation de l'autre⁷⁰¹.

Contrairement à Antigone, Médée *consent* à cette altérité, elle veut se singulariser et refuse tout compromis. Antigone refuse tout compromis mais entend être le porte-parole d'une communauté. Ce consentement est une transposition du « *Medea nunc sum* » :

Elle consent finalement à être différente, à endosser le statut de l'altérité absolue, qui jamais ne s'intègre ni ne s'abolit, qui reste entière⁷⁰².

Cependant elle ne s'affirme pas en tant que la Colchidienne face aux Corinthiens, elle dépasse ces oppositions et par là s'affirme comme l'*autre* :

Le mythe, qui manifeste une bipolarité essentielle, nous renvoie, ainsi, à des séries oppositionnelles : homme – femme ; barbare – civilisé ; autochtonie – non-autochtonie. [...] Ces différentes catégories ne peuvent trouver de solution que dans une tension extrême qui s'achève dans la mort. [...] Par-là Médée se situe sur le plan d'antinomie, qui rejoint les actes des

⁶⁹⁸ « Faire sans illusions peut-être [...] ce qu'on fait mon père et le père de mon père et tous ceux qui ont accepté avant nous [...] de déblayer une petite place où tienne l'homme dans ce désordre et cette nuit. », *ibid.*, p. 69.

⁶⁹⁹ Duarte, MIMOSO-RUIZ, *op. cit.*, p. 145.

⁷⁰⁰ *Ibid.*

⁷⁰¹ Florence FIX, *Médée. L'altérité consentie.*, *op. cit.*, p. 25.

⁷⁰² *Ibid.*, p. 134.

personnages monstrueux ne se trouvant ni dans la catégorie des humains, ni dans celle des dieux⁷⁰³.

Cette identité monstrueuse qu'on lui a attribuée, elle s'en sert désormais comme d'une force : elle « [sort] de l'humanité pour être reconnue par elle⁷⁰⁴ ». Médée exploite son nom qui contribue à sa force, elle parle d'elle à la troisième personne comme si elle avait déjà conscience de sa postérité. Ainsi dit-elle au garçon : « Quand tu seras vieux, rappelle-toi que c'est toi qui es venu dire à Médée⁷⁰⁵ ». Ici, Médée se met elle-même en scène comme personnage. S'affirmant comme monstrueuse, elle déclare à Jason :

Je suis ton malheur, Jason, ton ulcère, tes croûtes. Je suis ta jeunesse perdue, ton foyer dispersé, ta vie errante, ta solitude, ton mal honteux. Je suis tous les sales gestes et toutes les sales pensées. Je suis l'orgueil, l'égoïsme, la crapulerie, le vice, le crime⁷⁰⁶.

Son suicide n'est donc pas le résultat de sa marginalisation mais un choix. Médée, ayant embrassé sa monstruosité, a retrouvé son identité perdue ; elle retrouvera une terre en allant rejoindre son « noir royaume⁷⁰⁷ », c'est-à-dire le royaume des morts.

Cette altérité s'exprime également par son sexe. Comme Simone de Beauvoir l'a constaté, le sexe féminin c'est *l'autre sexe* : « Il est le Sujet, il est l'Absolu : elle est l'Autre⁷⁰⁸ ». Par conséquent, en tant que femmes, les héroïnes subissent également une marginalisation et souffrent des représentations.

4. La représentation du féminin : féminité et féminisme.

Les auteurs du *corpus* ont choisi parmi toutes les figures emblématiques de la tragédie mythologique de représenter des femmes. Ce choix n'est en rien neutre, car la tragédie commence avec ce choix même : la première faute tragique de l'héroïne est d'être une femme, elle n'a donc pas le privilège de commencer l'action ou même d'avoir un rôle au sein de la *polis*. Pourtant ces trois femmes sont intrinsèquement liées au domaine public, domaine jusqu'alors réservé aux hommes ; la femme devant se contenter du domaine privé, domestique et familial. Phèdre est ainsi reine, Médée est une princesse déchue de Colchide, et Antigone appartient à la famille royale qu'elle essaie de détrôner. Il faudra donc voir en quoi ces femmes, qui se révoltent contre la société patriarcale voire

⁷⁰³ Duarte, MIMOSO-RUIZ, *op. cit.*, p. 23.

⁷⁰⁴ Florence FIX, *Médée. L'altérité consentie.*, *op. cit.*, p. 82.

⁷⁰⁵ Jean ANOUILH, *op. cit.*, p. 19.

⁷⁰⁶ *Ibid.*, p. 61.

⁷⁰⁷ *Ibid.*, p. 25.

⁷⁰⁸ Simone DE BEAUVOIR, *Le Deuxième Sexe I. Les faits et les mythes* [1949], Paris, Gallimard, 1986, p. 234.

contre leur propre sexe, subissent une oppression spécifique parce qu'elles sont femmes. On verra également leurs avatars féminins qui sont majoritairement dépositaires du discours dominant qu'elles ont intériorisé.

Il ne s'agit pas tant, pour nous, de plaquer des théories féministes sur des textes. Les auteurs étudiés ne se sont pas engagés politiquement dans ce mouvement, ou ne s'en sont pas déclarés solidaires. Anouilh se moque même des féministes de son temps : dans sa pièce *La Culotte*⁷⁰⁹ il se plaît à caricaturer Simone de Beauvoir et ses sympathisantes en les imaginant au pouvoir. Cependant, à travers le personnage de Léon, il critique en réalité les deux sexes. Le ton est plus comique que satyrique dans cette pièce. Les auteurs étudiés ne sont donc pas féministes, mais cela n'empêche pas que les définitions et théories féministes puissent être pertinentes pour analyser la représentation du féminin dans les pièces du corpus. Le féminin tient une place importante dans les pièces et les héroïnes subissent à cet égard un traitement spécifique.

Des héroïnes tragiques : oppression patriarcale et révolte de genre

Les héroïnes détonnaient déjà dans l'Antiquité grecque. Comme le souligne Victoria Brunn⁷¹⁰, dans l'Antiquité, le théâtre était représenté à l'occasion des fêtes en l'honneur du dieu Dionysos, dieu qui, par essence, défie les hiérarchies sociales et ses normes, tel que le genre. C'est pour cette raison même qu'un personnage tel qu'Antigone peut exister, alors que c'est un personnage de la transgression. Elle transgresse l'édit de Créon, mais surtout elle transgresse l'ordre social puisqu'en tant que femme elle ne peut enterrer un homme, elle doit se contenter de se lamenter et se griffer le visage. De plus, sa condition féminine rend sa résistance politique d'autant plus grave qu'une femme ne participe pas à la vie de la *polis*, n'étant pas citoyenne. C'est pour cette raison même que l'affrontement entre Créon et elle a été lu, dès l'hypotexte, comme un affrontement entre hommes et femmes. Cependant, chez Sophocle, le dénouement signe un retour à l'ordre social :

Quand la pièce se termine, la répartition genrée des rôles est restaurée [...] Son suicide à lui seul dans la grotte, « sa chambre de noce », où elle gît aux côtés de son fiancé, est un témoignage du retour aux limites instituées par la notion de genre – contre le mariage quand elle vit encore, elle mourra en tant qu'épouse. De plus, la mort de l'héroïne dans une grotte est un retour métaphorique

⁷⁰⁹ Jean ANOUILH, *La Culotte*, Gallimard, Paris, 1978.

⁷¹⁰ Voir Victoria BRUNN, « Revolutionizing Antigone : A Puerto Rican Adaptation of Sophocles' Tragedy », *art. cit.*

à ses origines en tant que femme⁷¹¹.

Antigone, opposante politique et princesse, devient à la fin de la pièce une épouse. Sa mort devient acceptable : ce n'est plus un sacrifice politique, mais une purification puisqu'elle retourne à un état fœtal. Ce dénouement, qui signe un retour à l'ordre, permet ce personnage transgressif. De plus, Antigone s'appuie sur des lois divines, naturelles, pour justifier son action ; or, la religion est l'apanage des femmes.

Cependant, Nicole Loraux interprète le suicide d'Antigone comme un acte transgressif. Elle rappelle qu'il y a une opposition fondamentale entre hommes et femmes dans la mort à Athènes. L'homme a une mort glorieuse sur le champ de bataille qui sera chantée. *A contrario* la femme aura une mort dans sa maison dont seul le mari pourra parler, en tant que dépositaire de sa mémoire. Elle dit ainsi qu'

il n'est pour une femme d'autre accomplissement que de mener sans bruit une existence exemplaire d'épouse et de mère⁷¹².

Dès lors, le suicide d'Antigone est anormal, au sens littéral. Au lieu d'accepter le châtement d'un homme et du dirigeant de la *polis*, « elle convertit en suicide ce qui était sa mise à mort⁷¹³ ». Elle s'approprie donc sa mort, ce qui est l'apanage des hommes, en plus de s'être approprié les funérailles d'un autre homme.

Il en est autrement pour Antigone Pérez, puisque sa transgression est totale : elle envahit la sphère masculine, elle est dans l'action politique et non dans l'observation. C'est elle qui pose une bombe, qui transporte les corps. C'est ainsi que les critiques vont saluer la pièce comme « l'entrée de la femme dans le panorama politique⁷¹⁴ », considérant que cette pièce « rompt avec les patriarches machistes » puisque « la femme ne se contente plus d'être un patient ou au mieux un objet d'inspiration⁷¹⁵ ». Antigone, en tant que narratrice, acquiert une véritable voix, ce qui en soi est subversif. En effet, la

⁷¹¹ « At the play's close, traditional gender roles are restored. [...] Her very suicide in a cave, 'her bridal-chamber', where she lies side by side with her fiancé, is a testimony to the restored gender boundaries – averse to marriage in life, Antigone dies like a wife. Furthermore, the heroine's death in the cave is a metaphorical return to her origins as a woman », *ibid.*, p. 42.

⁷¹² Nicole LORAUX, *Façons tragiques de tuer une femme*, *op. cit.*, p. 26-27.

⁷¹³ *Ibid.*

⁷¹⁴ « la entrada de la mujer en panorama político », Katherine FORD cite Loreina SANTOS SILVA, « *La Pasión según Antígona Pérez* : la mujer como reafirmadora de la dignidad política. », *Review Interamericana*, vol. 11, n° 3, 1981, p. 438-443.

⁷¹⁵ « se rompen patrones machistas y la mujer deja de ser entre pasivo o meja inspiración », Katherine FORD cite Efraín BARRADAS, « *La Pasión según Antígona Pérez* : Mito latinoamericano y realidad puertorriqueña », *Sin Nombre*, vol. 10, n° 1, 1979, p. 10-22.

possibilité de s'exprimer lui est retirée par le pouvoir, en l'isolant en prison et en récupérant, *via* le journalisme, son discours. Sánchez lui permet d'opposer, avant même l'arrivée des journalistes, une contre-version, « la [s]ienne⁷¹⁶ ». En tant que femme, elle n'est plus seulement objet de l'action, elle en est non seulement le sujet, l'héroïne principale, mais aussi, grâce à son rôle de narratrice et par les procédés de prolepse, la propre créatrice de son histoire. Cependant, Antigone n'a pas le temps de se suicider avant d'être fusillée. Cela ne limite pas la portée de son sacrifice, elle change seulement de catégorie selon Nicole Loraux. Antigone est une « vierge sacrifiée » mais elle est consentante. Par conséquent

elle détourne à son propre usage la liberté de choix qui caractérisait le *kyrios*, [...] [elle] s'approprie le sacrifice qu'on lui impose comme *sa* mort, une mort bien à elle⁷¹⁷.

Sa mort est donc une variante de la « belle mort » antique, d'autant plus qu'elle meurt comme un soldat, sous les coups de feu.

Médée est également un personnage de la transgression, déjà par sa personnalité même : sa violence, sa haine constituent une transgression puisque ce sont des sentiments censés être ressentis par l'homme uniquement. La femme, par opposition, est du côté de l'empathie, de la mesure, de la douceur maternelle. Alors que Sénèque brosse un portrait noir et terrible de Médée, Euripide l'humanise. Si Anouilh humanise Médée comme Euripide, il reprend des pans entiers de textes à Sénèque. Cependant Anouilh ajoute des éléments qui ne pourraient être ajoutés à l'Antiquité : Médée est une femme de chair qui parle de sa sexualité. Or, comme nous le savons, la sexualité féminine a été tabou et même reniée pendant longtemps. Le rôle sexuel de la femme était cantonné à la reproduction, bien que sa part ait été considérée comme mineure. De plus, Médée se suicide après l'infanticide, alors que chez Euripide, elle sauvée *in extremis* par le char du dieu Phébus. Chez Anouilh elle est donc, jusqu'à la fin, dépositaire de son corps et de l'action. Aucun homme, aucun dieu ne viendra la sauver.

La première transgression de Phèdre est l'inceste, d'autant plus grave qu'il s'agirait d'un adultère. De plus, la passion sexuelle, comme nous l'avons dit, est impossible pour une femme. En tant que reine, l'adultère est une plus grande faute encore puisque la reine doit porter les enfants légitimes du roi, aucun doute ne peut être émis sur

⁷¹⁶ « La mía », Luis Rafael SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 449.

⁷¹⁷ Nicole LORAUX, *Façons tragiques de tuer une femme*, *op. cit.*, p. 79.

le père. Contrairement à la *Phèdre* de Racine, il n'y a pas de dilemme entre passion et raison dans *Pour Phèdre* : l'héroïne rejette d'emblée la raison. De plus, Enquist fait de Phèdre un personnage sexualisé jusqu'à l'excès. Alors que Phèdre accepte son destin de femme chez Racine, et s'empoisonne volontairement ; la Phèdre d'Enquist s'ouvre le ventre bestialement, sa mort même n'est donc pas féminine dans l'imaginaire collectif. Ce geste est un geste de révolte : le ventre est symbolique, il représente à la fois les désirs et la possibilité d'enfanter.

Si l'oppression féminine passe par le langage et la norme, il nous faut remarquer qu'elles subissent également une violence spécifique. Les trois pièces dénoncent ainsi le viol. Dans *Pour Phèdre*, le viol prend la forme du devoir conjugal. On note ainsi la description de l'acte sexuel avec Thésée :

Chaque nuit son père ivre de boisson
 Et de rut venait se vautrer entre mes cuisses
 Les jambes écartées je fermais les yeux [...]
 Couchée dans la nuit les yeux fermés je tentais
 De me cacher
 Ce qui était la vérité
 Qu'entre mes jambes
 Grognait et fouissait un monsieur d'âge mûr [...]
 Et ensuite
 S'éveiller dans une aube froide et grise
 Toute la semence s'est écoulée et desséchée
 Entre vos jambes
 La semence d'un homme qui n'est pas le bon en plus
 Et le sentiment d'avoir triché
 C'était avilissant je me haïssais moi-même⁷¹⁸

L'énonciatrice se détache de son propre discours. Elle se décrit comme de l'extérieur, on relève ainsi la progression des articles : « mes jambes » (*mina ben*) devient « vos jambes » (*benen*), « son père » (*hans far*) devient « un monsieur » (*en äldre herre*), puis « un homme » (*mans*). Elle décrit cette expérience comme « avilissant[e] » (*förnedrande*). L'acte est décrit comme bestial, primaire par l'emploi de verbes animalisants tels que « grognait » (*grymtande*), « fouissait » (*blökande*). De plus, Phèdre ne se décrit pas comme agent mais comme patient d'une action qu'elle tente d'accepter en imaginant Hyppolite. Dans la société de *Pour Phèdre*, le viol n'est pas une expérience

⁷¹⁸ « Och varje natt så kom hans far / berusad upptänd vältrande emellan mina lår / Där låg jag skrevande med benen blundande [...] / I mörkret låg jag blundande försökte / utestänga / det som var sanningen / att mellan mina ben / låg grymtande och blökande en äldre herre [...] / Och sen / Att vakna i en kallgrå gryning / med dålig smak i munnen / All säd har runnit ut och torkat / mellan benen / Fel mans säd dessutom / Och man har spelat falskt / Det var förnedrande jag hatade mig själv», Per Olov ENQUIST, *op. cit.*, p. 38-40.

exceptionnelle et personnelle. Thérémène et Hyppolite parlent des expéditions guerrières qui consistent à violer des femmes. Médée dénonce également le devoir conjugal, non comme un viol mais comme une forme de servitude volontaire :

Honte ! Honte ! Mes joues me brûlent, nourrice. Je l'attendais tout le jour, les jambes ouvertes, amputée... Humblement, ce morceau de moi qu'il pouvait donner et reprendre, ce milieu de mon ventre, qui était à lui... Il fallait bien que je lui obéisse et que je lui souris et que je me pare pour lui plaire⁷¹⁹ [...]

Le discours de Médée est proche de celui de Phèdre : elle aussi se sent avilie, et ce parce qu'elle consentait à cette oppression. Elle dénonce elle-même le fait qu'elle ait intériorisé le devoir conjugal. Elle se décrit comme patient de l'action et s'en détache elle aussi. Elle parle ainsi en utilisant des démonstratifs : « ce morceau de moi », « ce milieu de mon ventre ». La répétition de « il fallait bien que » montre qu'il s'agit d'un devoir en tant que femme et non d'un désir. Dans *La Passion*, le viol est extrêmement violent, Antigone parle ainsi de ces femmes dont on « a rompu l'hymen avec une bouteille⁷²⁰ ». Elle-même sera violée sur scène de la même manière, la didascalie précise que les soldats ont « un col de bouteille⁷²¹ » à la main. L'expérience du viol est donc, comme dans *Pour Phèdre*, généralisée. Ce viol n'est pas une intégration de la norme ou un viol conjugal, mais un moyen politique de faire céder les femmes, une forme de torture féminine dans *La Passion*.

Dans la société corinthienne, un autre phénomène est à noter. En effet, les actes de Médée ont été récupérés par des hommes qui se les sont appropriés, mais pas la culpabilité qui en résulte. Jason appartient ainsi à la catégorie des héros aidés comme Thésée : les deux héros réussissent leur quête grâce à une femme et l'abandonnent ensuite. Bien qu'ils n'eussent pu accomplir ces actes seuls, les femmes ont le mauvais rôle. La femme endosse la faute en tant que tentatrice : à l'instar de Pilar, elle est représentée comme une manipulatrice.

Dans les pièces, la femme est représentée comme entièrement dépendante d'un homme. Les actions de Médée sont ainsi liées à Jason, malgré le fait que son amour soit évoqué au passé (« J'aimais Jason⁷²² »). Elle rappelle à la scène d'exposition ses aventures avec lui, et à chaque action est ajouté un complément circonstanciel de but : « j'avais volé pour lui mon père [...] j'avais tué pour lui mon père⁷²³ ». De même Phèdre appartient à

⁷¹⁹ Jean ANOUILH, *op. cit.*, p. 22.

⁷²⁰ « A algunas le han roto el virgo con una botella. », Luis Rafael SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 457.

⁷²¹ « cuello de botella », *ibid.*, p. 466.

⁷²² Jean ANOUILH, *op. cit.*, p. 11.

⁷²³ *Ibid.*

Hyppolite. Elle se compare à du bétail et son aliénation est métaphorisée par la marque apposée au fer rouge sur le bétail :

Il a marqué ma chair de son empreinte comme le fer rouge marque
une bête
Il s'est élevé soudain une odeur de viande brûlée⁷²⁴

Cette dépendance, elle se l'inflige à elle-même tout comme Médée. Hyppolite rappelle à plusieurs reprises qu'il ne veut ni posséder, ni être possédé. Phèdre a pour particularité d'être dépendante de deux hommes. L'image du lien (*band*) est utilisée à l'annonce de la mort de Thésée : « Tous les liens sont tombés⁷²⁵ ». Cette dépendance à l'autre entraîne une réification. Phèdre compare la femme à un objet de consommation :

Écarter les jambes
Être fécondée
enfanter voir cet enfant sortir de moi
Puis m'être enlevé
Il me semble souvent que je ne vis que par les autres
On m'a pris tout ce qui était Phèdre
J'étais une peau de serpent
quelque chose de vide qu'on a laissé derrière soi
qui n'est plus utilisable
Car je n'étais rien⁷²⁶

L'utilisation systématique des infinitifs impersonnels font état d'une dépossession de soi-même. Ils ont, de plus, une valeur générale : Phèdre nous rend compte d'une recette, d'un quotidien qui s'applique à chaque femme. Ce quotidien est vidé de sens : objet de reproduction, on lui enlève même ses enfants. La violence faite aux femmes prend donc plusieurs formes : la femme est réifiée, dépossédée de son corps par le viol, dépossédée de ses actes par sa dépendance à l'autre. Bien que les héroïnes constatent qu'elles participent malgré elles à ce processus, c'est bien la société patriarcale qui relègue la femme à ses rôles.

Par conséquent, ces femmes vont se révolter contre leur genre. Comme Ariane Eissen⁷²⁷ le rappelle, le personnage de Médée transgresse les normes. Déjà sa participation à la quête de la toison la fait entrer dans un cercle d'action réservé aux

⁷²⁴ « Han brändes fast i mig som brännjärn i ett / djur / Det kom en plöslig stank av kött som brann », Per Olov ENQUIST, *op. cit.*, p. 37.

⁷²⁵ « Ala band har lossnat », *ibid.*, p. 46.

⁷²⁶ « Skilja benen åt / bestigas bli befruktad / bli med barn så lyfts det ut ur mig / Och bort från mig / Jag tycker ofta att jag bara lever genom andra / Alting som var Fedra tog man från mig / Jag var ett ormskinn / något tomt som lämnats kvar / inte längre användbart / För jag var ingenting », *ibid.*, p. 78.

⁷²⁷ Ariane EISSEN, « Médée la magicienne » dans *Les mythes grecs*, Paris, Belin, 1993, p. 124-144.

hommes. Dans la pièce, le rejet de sa famille fait qu'elle refuse un cercle féminin. Une inversion s'opère alors entre Médée et Jason :

Médée a toutes les caractéristiques du héros mâle, elle est forte, dominante, active, elle pousse en avant l'action, elle combat en défense de sa propre *arété*, c'est à dire en défense de son propre honneur et de sa propre respectabilité offensée. [...] Les *vitia* et les faiblesses qui étaient attribuées aux femmes semblent plutôt être une prérogative du *femininus animas* de Jason. [...] C'est un personnage passif, de cette passivité qui est considérée comme féminine selon les moraux de l'époque. [...] Un autre aspect féminin avec des nuances puériles est aussi son incapacité objective à assumer la responsabilité de ses propres actions : il y a quelque chose de pathétique et de fragile dans la rétorsion que Jason fait de toutes les fautes sur Médée.⁷²⁸

L'inversion des genres des protagonistes donne plus de force au personnage de Médée qui est une héroïne virile. De même, Enquist souligne-t-il que la faute de Phèdre, qui est d'être trop masculine :

[Thésée] n'a jamais pu pardonner à Phèdre de ne pas avoir été sécurité, chaleur, matrice, mais tout comme lui, couteaux, pouvoir, contrôle⁷²⁹.

Bien qu'Antigone refuse d'être une épouse, ou même une jeune femme, sa révolte de genre est limitée. En effet, Antigone rentre dans la sphère publique parce qu'on l'y force : Créon et sa mère l'ont chassée de la sphère domestique, du foyer familial. Sa lutte politique, de plus, vient d'une décision masculine : elle rappelle que c'est son père qui voulait l'appeler Antigone, ce qui implique d'avoir des frères et de mourir pour eux. Enfin sa masculinité, sa force d'opposition, vient de son père auquel elle est complètement associée. On remarque que les mêmes mots sont repris pour parler de son père : à la déclaration initiale « La mienne. La leur⁷³⁰. » répond le discours de Créon « La sienne. La mienne⁷³¹. ». Il semble qu'un schéma de lutte politique se répète, et qu'Antigone veuille prolonger la lutte de son père en donnant du sens à sa mort. Enfin, son accès à la sphère politique ne se fera qu'en tant qu'icone, qu'en tant que martyre en représentation. Elle reste donc dans le paraître, l'artificiel.

Alors conscientes que le genre est une construction sociale, elles utilisent leur genre et sont dans la performance. C'est ainsi que Pilar met en scène sa propre féminité. Elle apparaît pour la première fois à la scène 5, en train de s'habiller. Elle apparaît en

⁷²⁸ *Ibid.*, p. 126.

⁷²⁹ Per Olov ENQUIST, postface de *Pour Phèdre* [1980], *op. cit.*, p. 125.

⁷³⁰ « La de ellos. La mía », Luis Rafael SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 449.

⁷³¹ « La suya. La mía », *ibid.*, p. 487.

« déshabillé blanc en gaze⁷³² » : nous la voyons comme en coulisse en train de revêtir son costume. Cette dimension méta-théâtrale a été mise en valeur par Marcela Muñoz. Sa sexualité et sa nudité sont donc mises en avant : elle est représentée comme une femme séductrice et tentatrice. Comme le souligne Antigone, elle « a poli ses gestes, ses manières, sa sensibilité⁷³³ ». Elle feindra les larmes plus tard, auprès de Monseigneur Escudero. Cette féminité est donc une performance : en réalité, comme le sait le spectateur, elle tient les rênes du pouvoir avec plus de fermeté encore que Créon. Son genre est un moyen d'arriver à ses fins : elle utilise un discours hégémonique, une vision misogyne de la femme comme une force plutôt que de se restreindre à la sphère privé. Elle dit ainsi à Antigone : « Je suis descendue pour [...] converser. Si tu veux avec des fleurs, entre femmes⁷³⁴ ». Le ton ironique de Pilar montre que, contrairement aux autres personnages, elle a compris le dessein d'Antigone. Les deux femmes forment en réalité un duo, mais elles ne sont pas dans le même camp. Pilar reconnaît Antigone comme une égale, c'est pour cela qu'elle vient lui rendre visite. Les deux femmes refusent la sphère domestique et cherchent à avoir le pouvoir, de deux manières différentes. De même Médée va-t-elle se présenter comme une mère aimante pour mieux accomplir son coup d'État comme nous l'avons vu précédemment.

Médée et Phèdre vont donc se révolter contre les rôles que la société leur a attribués. Elles refusent d'être épouses et mères pour devenir des femmes. Par son adultère, Médée s'est une première fois révoltée contre sa condition d'épouse et de femme. En effet cela ne fait plus d'elle une victime de l'abandon de Jason, puisqu'elle le trompe en premier lieu. Et ce à plusieurs reprises :

J'ai essayé, Jason, tu ne l'as pas su ? J'ai essayé encore avec d'autres, depuis⁷³⁵.

Il est regrettable cependant qu'elle nuance cet acte. Elle déclare, en effet, que c'est l'indifférence de Jason qui l'a poussée à le tromper, sans qu'elle le veuille. Le personnage de Médée reste donc d'une noire féminité, elle qui livre ses amants à Jason pour qu'il les tue. Mais l'infanticide de Médée participe également à refuser son rôle d'épouse au dénouement. En effet, l'image maternelle de la femme est inversée dans la pièce : Médée

⁷³² « bata de gasas blancas », *ibid.*, p. 468.

⁷³³ « ha pulido su roce, su gesto, su sensibilidad. », *ibid.*, p. 469.

⁷³⁴ « Si lo quieres con adorno, conversación de mujeres. », *ibid.*, p. 499.

⁷³⁵ Jean ANOUILH, *op. cit.*, p. 57.

est « grosse⁷³⁶ », mais cette grosseur devient le symbole physique de sa haine, c'est sa jalousie personnifiée en enfant. Elle laisse vivre cette jalousie et la laisse guider ses actions. La métaphore maternelle n'est plus liée à l'amour, à l'instinct maternel, mais au contraire devient une haine :

Mon enfant est venu seul. Et c'est une fille, cette fois. O ma haine ! Comme tu es neuve... Comme tu es douce, comme tu sens bon ! Petite fille noire, voilà que je n'ai plus que toi au monde à aimer⁷³⁷.

Les éléments associés à la naissance d'un enfant sont ici repris. On retrouve le *topos* de l'odeur du nouveau-né, la douceur de sa peau ou encore l'annonce du sexe de l'enfant. Déclarant qu'elle n'a « plus qu'[elle] à aimer », elle souligne ainsi que la seule maternité possible pour elle c'est celle-ci. L'infanticide suit cette logique : ce qui a choqué dans le geste de Médée c'est qu'elle soit la mère des enfants tués. Ce geste a été perçu comme monstrueux, mais à l'époque moderne il vient signifier que Médée n'est ni épouse ni mère, elle est femme et s'accomplit par elle-même. Elle tue la mère, après que l'épouse soit tuée, ce qui fait d'elle une femme en dehors des discours hégémoniques. L'infanticide est un geste d'indépendance qui renverse complètement ce discours :

À travers l'infanticide, Médée s'est rendue maîtresse des enfants, de Jason et en un sens, par l'autodestruction, d'elle-même. En tuant ses enfants, Médée abolit l'infidélité de Jason et en détruisant sa féminité, elle accomplit son destin et se réalise⁷³⁸.

La pièce d'Anouilh se présente donc comme une « dramaturgie du combat pour l'unité de soi⁷³⁹ » : Médée se conquiert en tuant ce qui la définissait pour les autres et par les autres. Bien que son couple soit signifié par le tirt, c'est Médée qui sera seule héroïne éponyme de la pièce.

Phèdre refuse également son rôle de mère et d'épouse : elle refuse de vivre pour ses enfants et au dénouement elle refusera tout pouvoir à Thésée en se tuant avant qu'il ne puisse le faire. Enterrée hors du palais, elle empêche Thésée d'organiser une cérémonie mensongère ou même de laisser son corps à un endroit qu'il contrôle. Antigone n'est ni mère ni épouse, mais elle va refuser de vivre pour son amant Fernando. Elle tue également l'enfant en elle et ses liens familiaux. Elle rejette d'abord Aurora, et puis sa sœur symbolique Irène. Créon la reconnaissant comme son égal, Antigone a bien réussi à se

⁷³⁶ *Ibid.*, p. 16.

⁷³⁷ *Ibid.*, p. 20.

⁷³⁸ Duarte MIMOSO-RUIZ, *op. cit.*, p. 115.

⁷³⁹ *Ibid.*, p. 31.

faire entendre et à conquérir une identité non genrée.

Dans le cas de *Médée*, on remarque qu'il y a un processus d'*anagnorisis* quant à l'identité féminine. En effet, Médée se découvre femme et dénonce incisivement sa condition et les mythes qui y ont participé. Elle ne se révolte pas tant contre son sexe biologique que contre ses implications sociétales. Nous analyserons ainsi son monologue :

Je ne l'entends plus. J'écoute ma haine... O douceur ! O force perdue ! Qu'avait-il fait de moi, nourrice avec ses grandes mains chaudes ? Il a suffi qu'il entre au palais de mon père et qu'il en pose une sur moi. Dix ans sont passés et la main de Jason me lâche. Je me retrouve. Ai-je rêvé ? C'est moi. Médée ! Ce n'est plus cette femme attachée à l'odeur d'un homme, cette chienne couchée qui attend. Honte ! Honte ! Mes joues me brûlent, nourrice. Je l'attendais tout le jour, les jambes ouvertes, , amputée... Humblement, ce morceau de moi, qu'il pouvait donner et reprendre, ce milieu de mon ventre, qui était à lui... Il fallait bien que je lui obéisse et que je lui souris et que je me pare pour lui plaire puisqu'il me quittait chaque matin m'emportant, trop heureuse qu'il revienne le soir et me rende à moi-même. [...] criminelle et pauvre avec lui. J'ai fait tout ce qu'il fallait, voilà tout, et j'aurais pu faire davantage. [...] Amputée !... O soleil, si c'est vrai que je viens de toi, pourquoi m'as-tu faite amputée ? Pourquoi m'as-tu faite petite fille ? Pourquoi ces seins , cette faiblesse, cette plaie ouverte au milieu de moi ? N'aurait-il pas été beau le garçon Médée ? [...] fait pour prendre et partir après, ferme, intact, entier, lui ! Ah ! Il aurait pu venir, alors, Jason, avec ses grandes mains redoutables, il aurait pu tenter de les poser sur moi ! Un couteau, chacun dans la sienne – oui – et le plus fort tue l'autre et s'en va délivré. Pas cette lutte où je ne voulais que toucher les épaules, cette blessure que j'implorais. Femme ! Femme ! Chienne ! Chair faite d'un peu de boue et d'une côte d'homme ! Morceau d'homme ! Putain⁷⁴⁰ !

Après avoir réalisé que Jason l'a véritablement abandonnée, Médée redécouvre son identité, elle qui se définissait par rapport à lui. On remarque ainsi l'utilisation du pronominal « Je me retrouve » qui insiste sur ce processus. Elle parle ainsi de sa « force perdue » qu'elle va tenter de retrouver dans la pièce. Elle rejette sa dépendance à Jason : le tiret qui lie les deux protagonistes ne reflète pas une égalité mais une subordination, en témoigne le fait que Jason soit placé en premier. Sa relation n'est pas épanouie mais dégradante, le personnage se décrit comme une « chienne » passive. Avant cet abandon, son existence dépendait de l'action masculine : le syntagme « me rende à moi-même », où Médée est COD et COI, s'oppose au syntagme « Je me retrouve », où Médée est sujet et objet de l'action. On remarque que la protagoniste était auparavant seulement définie par sa sexualité et son corps : elle a les « jambes ouvertes », elle se « pare ». Cette sexualité devient une « blessure corporelle », elle qui se sent « amputée ». Cette amputation est à la fois littérale, elle décrit le sexe féminin, mais aussi symbolique : objet sexuel d'un autre, Médée était amputée de toute identité en dehors de celle-ci. Ayant d'abord honte d'avoir participé à sa dégradation, elle dénonce ensuite la société qui participe à cette identité. Elle mélange dans son discours des références bibliques et

⁷⁴⁰ Jean ANOUILH, *op. cit.*, p. 21-23.

mythologiques. C'est un moyen de dénoncer les mythes et les légendes qui participent à l'oppression féminine, comme le dit Simone de Beauvoir :

Les mythes ne détiennent aucune vérité, n'ont aucune valeur d'autorité. Ils ne sont que le reflet des fantasmes, des rêves, des hommes qui les créent⁷⁴¹.

Véronique Gély poursuit cette réflexion dans son article « Les sexes de la mythologie. Mythes, littérature et *gender* ». Elle parle ainsi d'une « métaphysique des sexes », dénonçant les

récits, qui, dans les religions dominantes au sein de notre civilisation sont invoqués pour fonder et justifier la différence des sexes et leurs positions respectives⁷⁴².

Parmi ces récits, deux ont particulièrement participé à accuser le femme : le mythe de Pandore et la Genèse. Dans le monologue de Médée, la référence à la « côte d'homme » n'est pas innocente. Anouilh montre ainsi que les mythes participent à la perception que l'on a de l'autre et par conséquent, à la vie qu'il mènera. Son ambition révisionniste se retrouve donc dans le discours de Médée. Elle s'imagine alors homme et réécrit les événements passés : à Jason qui pouvait « prendre et donner », le « garçon Médée » est « fait pour prendre ». Un équilibre s'opère, aux « deux grandes mains de Jason » s'oppose le syntagme « chacun dans [sa] main ». La suite de la pièce consistera donc à rétablir une égalité, un équilibre pour Médée.

Dès le début de la pièce Médée prend conscience de la condition féminine. Elle refuse d'être l'épouse, voire la « chienne » de Jason. Cette *anagnorisis* prend fin à la page 23 lorsque la protagoniste affirme « Je suis redevenue Médée ». Après cet énoncé, elle aura l'initiative de l'action jusqu'à son suicide. Le cri de Médée s'adresse à la communauté féminine : « Femme ! Femme ! [...] Moi comme les autres ! ». Ne trouvant pas d'interlocuteur dans la pièce, il est certain que Médée s'adresse aux spectatrices et lectrices. C'est ainsi que les compléments circonstanciels de but sont déplacés :

LA NOURRICE – Qu'est-ce que tu veux faire, Médée ?

MÉDÉE – Ce que j'ai fait pour lui quand j'ai trahi mon père, quand j'ai dû tuer mon frère pour fuir, ce que j'ai fait au vieux Pélias quand j'ai essayé que Jason devienne le roi de son île, ce que j'ai fait dix fois pour lui, mais pour moi cette fois, enfin⁷⁴³ !

⁷⁴¹ Simone DE BEAUVOIR, *op. cit.*, p. 127.

⁷⁴² Véronique GÉLY, « Les sexes de la mythologie. Mythes, littérature et *gender*. » dans Anne TOMICHE (éd.) et Pierre ZOBERMAN (éd.), *Littérature et identité sexuelle*, Lucie éditions, Nîmes, 2007, p. 47-90.

⁷⁴³ Jean ANOUILH, *op. cit.*, p. 26.

Phèdre, comme Médée, fait une série d'affirmation sur elle-même et s'auto-définit :

Je ne suis pas un liquide pour fœtus
Je ne suis pas une bête
Je ne suis pas un cloaque⁷⁴⁴

On remarque que les attributs placés sous négation sont des images qui ont été liées à un homme dans la pièce : le « cloaque » (*cloaker*) sert à décrire le viol, la « bête » (*djur*) sert à métaphoriser la dépendance à l'homme et le « liquide pour fœtus » (*fostervatten*) sert à décrire la mère. Ce combat contre la réduction de la femme à une fonction reproductive est un succès au dénouement puisqu'elle devient non plus une image de fécondité mais une représentation de la castratrice voire de la mort :

oh espèce de rat
qui s'est accroché à mes bourses par les dents
Gueule de rat dont les dents acérées
s'enfoncent empoisonnent ma semence
tuent mes enfants⁷⁴⁵

Le mensonge de Phèdre a tué, indirectement, Hyppolite et la protagoniste a désiré son beau-fils : elle aussi inverse l'image de la mère, mais en allant plus loin puisque l'infanticide se mêle à l'inceste.

Phèdre et Médée sont sexualisées dans les pièces, d'une sexualité longtemps tabou. C'est ce qui fait qu'on peut lire leur révolte à la lumière de la révolution sexuelle :

La révolte de Médée se situe chez les Modernes dans un contexte social où apparaît une évolution des mœurs et où la liberté sexuelle de l'homme et de la femme s'affirme, de part et d'autre avec autant de force. Le problème des enfants et de la famille tend à passer au second plan, au profit d'une considération sur le couple⁷⁴⁶

L'hypersexualisation de ces figures vient contrebalancer l'idée selon laquelle la femme n'éprouve pas de désir et de plaisir sexuel. De plus, ces femmes sont plus intéressées par le couple que par leurs enfants ou que par la reproduction. On remarque cependant que, pour les deux femmes, la pulsion érotique se conjugue à la pulsion de mort. Ainsi Médée, en plus d'accoucher de sa haine, s'accouple métaphoriquement avec celle-ci sur scène :

⁷⁴⁴ « Jag är inget fostervatten / jag är inget djur / ingen kloak », Per Olov ENQUIST, *op. cit.*, p. 90.

⁷⁴⁵ « à denna rätta / som bitit fast sig vid min pung / En sylvass rättkäft / tränger in förgiftar säden / döda mina barn », *ibid.*, p. 108.

⁷⁴⁶ Duarte MIMOSO-RUIZ, *op. cit.*, p. 170.

Grande bête vivante qui rampe sur moi et me lèche, prends-moi. Je suis à toi cette nuit, je suis ta femme. Pénètre-moi, déchire-moi [...] Pèse sur moi de tout ton corps velu, serre-moi dans tes grandes mains calleuses, ton souffle rauque sur ma bouche, écoute-moi. [...] Ce sont mes noces. C'est pour cette nuit d'amour que j'ai vécu⁷⁴⁷

La sexualité morbide serait donc encore un moyen de briser ses liens avec Jason. C'est un acte sexuel consenti et à l'initiative de Médée. Celle-ci ne s'en sent pas humiliée comme avec Jason ou les hommes suivants. Il y a donc une forme d'autonomie sexuelle, le personnage féminin se passant d'homme pour éprouver de plaisir. On pense également à Phèdre qui se masturbe devant Hyppolite nu. L'association entre *Eros* et *Thanatos* revient à plusieurs reprises dans *Pour Phèdre*. Hyppolite déclare ainsi que

Lorsque l'amour traverse cette pièce
il laisse derrière lui une odeur de cadavre⁷⁴⁸

L'amour est également associé au monstrueux. La passion de Phèdre se confond ainsi avec un vampirisme :

La veine de sou cou entr'aperçue le désir
de le couvrir de mes morsures⁷⁴⁹

Enquist va plus loin en reprenant le mythe du *vagina dentata*, « le vagin denté » associé au labyrinthe, mythème célèbre mais mal repris par Enquist qui confond Ariane et Phèdre. Phèdre dresse un tableau imaginaire où son amour pour Hyppolite est possible : un tableau où il est envoyé à la place de Thésée pour tuer le minotaure. Le labyrinthe devient le lieu où le couple est possible, et prend une dimension sexuelle qui reprend le mythe du vagin denté puisque le sexe de Phèdre devient le monstre, le minotaure :

N'aie pas peur des
labyrinthes [...]
Tout au fond se trouve une petite bête
un petit monstre [...]
Mais il n'est pas dangereux de pénétrer dans ce labyrinthe [...]
tu meurs en moi ta mort me féconde [...]
tu deviens moi tu deviens nous⁷⁵⁰

⁷⁴⁷ Jean ANOUILH, *op. cit.*, p. 78-79.

⁷⁴⁸ « När kärlel går igenom rummet / så blir det kvar en stank av lik », Per Olov ENQUIST, *op. cit.*, p. 27.

⁷⁴⁹ « En skymt av ärden vid hans hud / att sakta bita över den », *ibid.*, p. 37.

⁷⁵⁰ « Var inte rädd för / labyrinter [...] / Längst inne finns ett litet djur / ett litet odjur mjukt och varmt / Men det är inte farligt tränga in i labyrinhten [...] / Du dör i mig din död befruktar mig [...] du blir jag blir vi », *ibid.*, p. 63-65.

Le mythe est repris et détourné, le monstre est « tout doux ». Si le sexe est associé à la mort, c'est dans cette mort que les deux personnages pourront se réunir jusqu'à former un être unique. Mais tout cela n'est qu'un tableau imaginé par Phèdre qu'Hyppolite interrompra brutalement en l'appelant « vieille catin⁷⁵¹ ». Hyppolite participe donc au patriarcat en associant plaisir féminin, désir sexuel avec prostitution de manière péjorative.

Un autre mythe est présent derrière cette sexualité féminine, celui de la femme fatale. Bien que Phèdre et Médée soient des personnages féminins séducteurs dès l'Antiquité, il ne faut pas entendre par « femme fatale » une femme-objet, désirée et façonnée par l'homme :

Médée est dotée d'une détermination virile et porte en elle un art consommé de la duperie qui l'éloigne de la femme objet, telle qu'elle transparaît, précisément, dans le schème de la 'femme fatale'. Le pouvoir de séduction de Médée se trouve dans le fait qu'elle échappe à toute réduction, à tout jugement moral et qu'elle jouit d'une impunité absolue⁷⁵².

On remarque donc que le choix d'héroïnes n'est pas neutre, puisque dans leurs hypotextes mêmes ce sont des personnages de la transgression en tant que femmes. Cependant, les trois auteurs vont plus loin que leurs sources, ils choisissent d'accentuer la portée féministe de leurs œuvres. Pour ce faire, ils montrent en quoi la femme subit une violence spécifique liée à son sexe, puis ils mettent en scène la femme révoltée : c'est une révolte de genre, qui va à l'encontre des représentations patriarcales. Cependant, un contre-discours est présent dans la pièce : tous les autres personnages reproduisent et répètent un discours patriarcal hégémonique. Cette polyphonie énonciative montre à quel point mythes, légendes et discours ont été intériorisés, même par des femmes. En exhibant ces discours et en leur donnant un contre-point de vue, les auteurs étudiés les déconstruisent.

Le théâtre comme caisse de résonance voire de 'raison-nance' : la polyphonie énonciative.

Créon tente de réduire la dimension éthique et politique du geste d'Antigone en la faisant passer pour l'amante de l'un des frères Tavares. De résistante politique, elle passe pour une jeune fille rendu folle par l'amour. Ne pouvant comprendre le concept de fraternité, lui qui a commis un fratricide, Créon réduit son action à un acte passionnel,

⁷⁵¹ « gamla / hora », *ibid.*, p. 67.

⁷⁵² Duarte MIMOSO-RUIZ, *op. cit.*, p. 202.

sexuel. Pour Victoria Brunn, cette déclaration de Créon est typique d'un comportement patriarcal consistant à renvoyer la femme à la sphère familiale pour mieux l'exclure de l'espace public :

ces tentatives de replacer les actions d'Antigone dans la sphère familiale et d'éventuellement de la convaincre de retourner à cette sphère reflètent les tactiques employées habituellement par les structures patriarcales pour refuser aux femmes l'accès à la sphère publique⁷⁵³.

Dès lors, la stratégie d'Antigone consiste à étendre la sphère domestique, familiale, à laquelle on la réduit, en comprenant dedans le peuple de Molina. Elle détourne donc une oppression patriarcale et, ce faisant, floute les limites entre sphère privée et sphère publique. La sexualité est également un moyen pour Créon de faire céder Antigone. Ordonnant son viol, il lui montre qu'il possède son corps de femme. Il émet l'hypothèse qu'elle serait une « fille de joie vénale⁷⁵⁴ », il tente par-là de la rabaisser et de l'humilier. Un rythme ternaire vient compléter ce tableau, qui répond aux autres rythmes ternaires de la pièce : « Chienne, Traînée, menteuse⁷⁵⁵ ». Il la rabaisse, de plus, en insistant sur sa jeunesse et sa féminité : il prend un ton « paternel⁷⁵⁶ », et parle de son « avenir de jeune fille⁷⁵⁷ ». Monseigneur Escudero utilise les mêmes stratégies, il prend une position paternaliste : l'appelant « fillette⁷⁵⁸ », il l'excuse par sa fragilité féminine supposée. Les personnages masculins prennent donc une posture patriarcale et paternaliste face à Antigone, tentant par-là de réduire ses actes et de lui rappeler la fragilité de sa position. Ils tentent de la décrédibiliser aux yeux du public.

Médée est également renvoyée à la sphère familiale par Jason. Il la décrit comme une mère, puis comme une petite fille : « Je me suis perdu en toi comme un petit garçon dans la femme qui l'a mis au monde », lui qui devient ensuite « [son] père et [sa] mère⁷⁵⁹ ». Au sein même du couple, Médée n'est pas une partenaire, son égal, mais elle est réduite à son sexe. Jason parlera même, avec un diminutif, qu'il voudrait affectif, de sa « petite cervelle de femme⁷⁶⁰ ». Plus que renvoyée à la sphère familiale, Médée est réifiée :

⁷⁵³ « these attempts to situate Antigone's deed within the female sphere of the familial and to eventually convince her to return to that space reflects the tactics commonly employed by patriarchal structures to deny women access to public life. », Victoria BRUNN, « Revolutionizing Antigone : A Puerto Rican Adaptation of Sophocles' Tragedy », *art. cit.*, p. 43.

⁷⁵⁴ « mujerzuela asalariada », Luis Rafael SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 463.

⁷⁵⁵ «Perra, arrastrada, embustera », *ibid.*, p. 464.

⁷⁵⁶ « paternal », *ibid.*, p. 462.

⁷⁵⁷ « posibilidades de mujer joven », *ibid.*

⁷⁵⁸ « muchacha », *ibid.*

⁷⁵⁹ Jean ANOUILH, *op. cit.*, p. 64.

⁷⁶⁰ *Ibid.*

Quand je t'ai prise à Colchos, tu n'étais qu'une fille plus belle et plus dure que les autres que j'avais conquise avec la Toison et que j'emportais [...] Je t'emportais comme l'or de ton père⁷⁶¹

En plus d'être patiente de l'action, Médée est comparée et mise sur le même plan que des objets. Lorsqu'elle est comparée à d'autres femmes, Jason utilise le restrictif. Par conséquent, le point de vue de Jason sur Médée est révélateur de son intégration à la société patriarcale. Après s'être servi de Médée pour récupérer la Toison, il se servira de Créuse pour régner sur Corinthe. La femme est donc perçue comme un moyen d'arriver à ses fins politiques. Face à cette oppression rhétorique patriarcale, le seul langage permis à Médée, c'est le cri. Duarte Mimoso-Ruiz ne parle pas, comme Florence Dupont, d'un cri monstrueux mais d'un cri féminin :

Le mythe de Médée permet donc de donner la parole à la femme et se présente, en définitive, comme la modulation d'un cri. C'est le cri de la démesure, de la plainte, qui vient de plus loin que le cœur humain, dans un déchirement de tout l'être⁷⁶².

Le personnage de Thésée est le représentant du patriarcat et d'un machisme à la limite du ridicule. Le spectateur apprend au premier chant qu'il viole des femmes lors de ses expéditions. En plus de leur faire violence physiquement, le personnage de Thésée cherche à humilier les personnages féminins. Il menace Cénone et donne des noms d'animaux péjoratifs aux femmes : « vipère⁷⁶³ », « truie⁷⁶⁴ », « rat⁷⁶⁵ ». Lorsqu'il ne l'humilie pas, il réifie Phèdre en rappelant qu'il la possède :

ma femme
ma propre femme
qui est à moi
et à personne d'autre⁷⁶⁶

Les marques de première personne du singulier saturent l'énoncé et répètent cette volonté de posséder l'autre. Mais le personnage de Thésée est également marqué par le ridicule. Beaucoup de ses répliques se veulent des sentences banales, à valeur proverbiale :

C'est incroyable
C'est à vomir [...]

⁷⁶¹ *Ibid.*, p. 63.

⁷⁶² Duarte MIMOSO-RUIZ, *op. cit.*, p. 165.

⁷⁶³ « huggorm », Per Olov ENQUIST, *op. cit.*, p. 82.

⁷⁶⁴ « suggan », *ibid.*, p. 83.

⁷⁶⁵ « rätta », *ibid.*, p. 108.

⁷⁶⁶ « min privata hustru som är min », *ibid.*, p. 84.

On ne devrait jamais rentrer chez soi [...]
C'est la décadence la décadence générale
Il est clair que les temps changent
Tout honneur toute morale
tout a disparu
Jadis il existait certaines règles⁷⁶⁷

Exprimant sa surprise et sa déception, Thésée s'apparente au vieux ronchon qui regrette un temps passé idéalisé. Le ridicule se fait d'autant plus sentir que le personnage est immoral. Hypocrite ou bercé d'illusion sur lui-même, il déclare :

On se tue à la tâche on parcourt le monde
pour sa famille et son pays⁷⁶⁸

Cette mise en scène en héros et père patriote est complètement dégonflée par Aricie qui apprend au spectateur qu'il est parti poursuivre une femme. L'acmé de son discours a lieu lorsqu'il s'outre plus à propos de l'impuissance de son fils que du viol de sa femme par celui-ci. Enquist critique ainsi, humoristiquement, le virilisme qui régit le genre masculin. Thésée dit ainsi à son fils : « Je te forcerai à être un homme⁷⁶⁹ ». Il entend par cette réplique : le forcer à avoir une vie sexuelle et à faire la guerre. Quant à Phèdre, il parle pour elle et la réduit à ce que lui-même désire, se projetant ainsi en elle sans prendre en compte son identité propre :

Cela a dû être affreux pour toi
Cela fait un an
Un an que je ne t'ai pas fait l'amour⁷⁷⁰

Son désir est dérégulé, il s'attache à la corporalité de façon animalière : « Et si on allait la vider cette petite vésicule séminale⁷⁷¹ ». Comme Jason, il voit en sa femme une mère :

Dire qu'une fois j'ai rêvé
de regagner mon foyer en toi [...]
comme un fœtus baignant dans son liquide⁷⁷²

767 « Det är otroligt / Helt otroligt [...] man borde aldrig komma hem [...] / Det är förfall alltings förfall / Det är tydligt att tiderna förändras / All heder all moral / allting är borta / Förr gällde cissa regler », *ibid.*, p. 84-85.

768 « Här sliter man och abetar och reser / för sin familj och för sitt land », *ibid.*, p. 85.

769 « Och jag ska tvinga dig att bli en man », *ibid.*, p. 92.

770 « Det är ett år sen sist / Ett år sen jag fick älska dig », *ibid.*, p. 86.

771 « Tänk om vi skulle ta och tömma lilla sädesblåsan », *ibid.*

772 « Tänk en gång drömde jag / att komma hern i dig », *ibid.*, p. 90.

L'inceste contamine ainsi le personnage de Thésée, lui qui voudrait tout posséder et jouir de tout, jusqu'à l'interdit ultime, sa mère.

Les héroïnes sont accompagnées de figures maternelles. Cependant, elles se font relais de ce discours qui les oppresse. Elles ont intériorisé la norme et tentent de raisonner les héroïnes à partir de celle-ci. Si la nourrice de Médée représente le peuple, elle est également une figure maternelle pour la protagoniste. On note ainsi les petits surnoms qu'elle donne à Médée qui parodient les surnoms enfantins : « Mon aigle fière, mon petit vautour⁷⁷³... ». L'appelant à plusieurs reprises « petite⁷⁷⁴ », elle l'infantilise. Cependant, elle refuse de suivre Médée dans ses actes, lui rappelant chaque fois qu'il est impossible pour elle d'aller au bout de ses projets : ce n'est qu'une femme, et surtout une étrangère. Elle ne comprend pas ses motivations, Médée dit elle-même qu'elle mourra « sans comprendre⁷⁷⁵ ». Elle supplie Médée de se plier à la société corinthienne :

Tais-toi, tais-toi, je t'en supplie! Enfouis tes plaintes au fond de ton cœur, enfouis ta haine. Supporte. Ce soir, ils sont plus forts que nous⁷⁷⁶ !

Cette supplication provient de la peur de la protagoniste d'un « ils » désincarné. Elle demande ainsi à Médée de se comporter conformément à ce que l'on attend d'elle : elle l'appelle au silence, à la non-action, au refoulement. Face à Médée, elle ne refuse pas l'action, mais la situe dans un futur hypothétique :

Tu te vengeras, ma louve, tu te vengeras mon vautour. Tu leur feras du mal, un jour, toi aussi. Mais nous ne sommes rien, ici. [...] Attends un jour, attends un an, bientôt tu seras la plus forte⁷⁷⁷.

La gradation éloigne de plus en plus la possibilité d'agir. L'identité des deux femmes, de plus, passe une reconnaissance sociale. Elles ne sont « rien » parce que les Corinthiens les ont marginalisées. Par opposition, Médée s'affirme comme indépendante et auto-suffisante.

La nourrice de Phèdre, Cène, infantilise de même le personnage. Elle lui dit ainsi : « On a pas dû dormir beaucoup cette nuit⁷⁷⁸ ». En français, ce montage énonciatif,

⁷⁷³ Jean ANOUILH, *op. cit.*, p. 20.

⁷⁷⁴ *Ibid.*, p. 12.

⁷⁷⁵ *Ibid.*, p. 31.

⁷⁷⁶ *Ibid.*, p. 27.

⁷⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁷⁸ « Det blev väl ingen sömn i natt », Per Olov ENQUIST, *op. cit.*, p. 32.

qui consiste à utiliser le « on » plutôt que la deuxième personne, montre que le destinataire n'est pas considéré comme assez adulte pour assumer la responsabilité de l'énoncé à lui tout seul. En suédois, une formule présentative est utilisée (*Det blev väl ingen*, littéralement « Il n'y en avait pas »). Quand elle ne l'infantilise pas, Œnone renvoie Phèdre à son rôle de mère : « Tu as deux enfants à ta charge⁷⁷⁹ ». Phèdre est exaspérée par ce discours, répétant :

Les enfants les enfants les enfants
D'autres que moi s'en occupent
Et je ne suis pas faite pour être esclave⁷⁸⁰

Plus tard, la même exaspération se fait entendre lorsqu'Œnone lui dit : « Mais c'est de la folie / Cela n'est pas raisonnable⁷⁸¹ ! ». On note l'utilisation, qui est rare, de la ponctuation. Comme Aurora et la nourrice de Médée, Œnone répète un discours intériorisé. Derrière la raison se cache la norme. Son conformisme s'apparente parfois à celui de la nourrice de Médée. Tout comme la nourrice se plaignait de devoir déménager, Œnone parle de soupe pendant que Phèdre exprime un vide existentiel :

Il faut que tu te mettes à manger un peu plus
Je crois que je vais aller te chercher de la soupe⁷⁸²

Cet attachement au matériel, cette tentative de combler le vide par de la nourriture, montre l'incompréhension qui s'est établie entre les deux femmes. Phèdre lui répond alors violemment :

Une soupe
ta soupe tu peux te la mettre
dans ta sale gueule⁷⁸³

Cette réaction n'est pas sans rappeler les injonctions de Médée à sa nourrice.

Cependant, le personnage d'Œnone change au fur et à mesure de l'action. Elle est représentée comme une victime parmi d'autres de la société patriarcale. Son excision est une éducation à son genre :

⁷⁷⁹ « Två barn har du ta ansvar för », *ibid.*, p. 33.

⁷⁸⁰ « Barnen barnen barnen / Det finns andra som tar hand om dem / Och jag är ingen slavnatur », *ibid.*

⁷⁸¹ « Det är ju vannsinn / Finns inget förnuft i det », *ibid.*, p. 39.

⁷⁸² « Du måste börja äta mer / Jag tror jag hämtar dig en soppa », *ibid.*, p. 34.

⁷⁸³ « Soppa / din soppa kan du hålla / i din egen fula trut », *ibid.*

Pour m'apprendre la vertu et les bonnes mœurs
on m'a excisée
avec son couteau un homme a lentement
et soigneusement
longtemps et soigneusement
découpé le petit clitoris
Ainsi faisait-on avec toutes les petites filles⁷⁸⁴

C'est ainsi que le personnage a intériorisé « la vertu et les bonnes mœurs ». La violence de l'expérience décrite invalide immédiatement ces termes éthiques. L'excision a pour but d'empêcher la femme de ressentir du plaisir lors de l'acte sexuel, acte qui devient alors simple moyen de reproduction du côté de la femme. Cette excision est une expérience constitutive de l'identité du personnage. Phèdre lui dit ainsi : « [Tu es] un cauchemar de désir absolument sec⁷⁸⁵ ». De plus, elle est décrite à plusieurs reprises comme un crabe, symbole de sécheresse et de lune par opposition à Phèdre qui est associée au désir et au soleil. La nourrice représente donc la femme une fois qu'on lui a retiré toute possibilité de plaisir sexuel. Phèdre lui dit qu'elle a une « âme d'esclave⁷⁸⁶ » : Œnone représente les générations antérieures de femmes qui ont accepté et vécu la domination patriarcale ; tandis que, par opposition, Phèdre fait partie de la génération qui se révolte contre cette oppression. La jeune génération, représentée par Aricie, profitera de la révolte de Phèdre. De plus, contrairement aux autres figures maternelles du corpus, Œnone soutiendra Phèdre au retour de Thésée et quittera avec les autres le palais.

Dans le mythe original, la mère d'Antigone est Jocaste. Elle est censée s'être déjà pendue. Sánchez a donc décidé de réintégrer ce personnage qui devient Aurora. Cette mention de l'aurore pourrait être interprétée comme le fait que la mère d'Antigone ramène la lumière avec elle. Pourtant, le dramaturge déjoue nos attentes en faisant d'elle un *topos*. Elle ne cesse d'affirmer son impuissance par des sentences-types au présent de vérité générale :

Le monde est ainsi. [...] Il en a toujours été ainsi, ça l'est toujours et le sera toujours⁷⁸⁷

Aurora ne laisse aucune échappatoire, son énoncé sature la temporalité en utilisant passé,

⁷⁸⁴ « Så beskars jag in i / dygd och sedlighet / En man med kniv skar långsamt / och försiktigt / långsamt och försiktigt / skar han bort den lilla kittlaren / Så gjorde man på alla flickor », *ibid.*, p. 43.

⁷⁸⁵ « En torr och listen mardöm », *ibid.*, p. 41.

⁷⁸⁶ « Men du alltid haft en slavnatur », *ibid.*, p. 78.

⁷⁸⁷ « El mundo es de una sola manera. [...] Así fue siempre, así es siempre, así será siempre », Luis Rafael SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 454.

présent et futur. Ironique, Antigone réplique « Maman est intraitable quand il s'agit de définitions⁷⁸⁸ ». Elle souligne ainsi que le personnage a besoin de catégoriser, de définir. Elle vient représenter, comme la nourrice, l'opinion publique :

L'opinion de maman est dangereusement majoritaire. À ses côtés on trouve ceux qui [...] ceux qui⁷⁸⁹...

Antigone généralise le discours de sa mère par l'utilisation d'un indéfini pluriel (*los que*). Cette opinion est traditionnaliste : si la société a pu fonctionner dans le passé avec ces normes, elle devrait continuer à s'appuyer dessus. Pourtant, ces normes ne sont pas à l'avantage d'Aurora. Aurora a une conception bourgeoise et hiérarchisée de la vie. Sa première surprise n'est pas qu'Antigone soit en prison mais que sa condition noble ne soit pas respectée. On retrouve ainsi le motif du sang bleu : « Ta peau est différente⁷⁹⁰ », elle n'est « pas faite pour ces outrances⁷⁹¹ ». Ces énoncés présupposent que les autres classes sociales sont naturellement destinées à ce traitement. De fait, Antigone et sa mère ont des visions complètement opposées de la société : « Tu ne me comprends pas, tu ne m'as jamais comprise⁷⁹² » lui dit sa mère. La scène se présente d'emblée comme un dialogue de sourds. Antigone, désemparée face aux questions pragmatiques de sa mère, les répète indignée : « Où dors-tu ? / Où dors-tu⁷⁹³ ! ». Aurora représente donc la résignation, voire le conformisme. Elle recherche le privilège et la reconnaissance sociale, tout en respectant la norme sociale qui la contraint à la sphère privée. Elle embrasse son rôle de mère jusqu'à en devenir une représentation type. Elle use ainsi de diminutifs affectifs : « petite Antigone⁷⁹⁴ ». Cependant, cette infantilisation est différente en ce que le jeune âge d'Antigone est un mytheme. On remarque, cependant, que c'est Antigone qui mène l'échange et qui assume le rôle de l'adulte dans cette scène. C'est elle qui va rassurer et reconforter sa mère alors qu'elle est en prison. Sa mère constate d'elle-même cette inversion : « huit ans et un caractère obstiné d'adulte⁷⁹⁵ ». Par opposition, sa mère a un « aspect fragile⁷⁹⁶ », elle tient un « mouchoir⁷⁹⁷ ». Elle est donc représentée par ses

⁷⁸⁸ « Mamá es inflexible cuando de definiciones se trata », *ibid.*

⁷⁸⁹ « La voz de mamá es peligrosamente mayoritaria. A su lado están los más, los que [...] los que », *ibid.*

⁷⁹⁰ « Es otra piel la tuya », *ibid.*, p. 453.

⁷⁹¹ « Tú no estás hecha para esos extremos », *ibid.*

⁷⁹² « Tú no me entiendes, no, nunca me entiendes. », *ibid.*

⁷⁹³ « ¿ En dónde duermes... ? / ¡ En dónde duermes ! », *ibid.*, p. 454.

⁷⁹⁴ « mi Antígona pequeñita », *ibid.*, p. 453.

⁷⁹⁵ « Ocho años y un carácter férreo de adulto », *ibid.*, p. 455.

⁷⁹⁶ « una mujer frágil », *ibid.*, p. 453.

⁷⁹⁷ « un pañolito », *ibid.*

émotions, sa sensibilité. Elle en appelle aux affects d'Antigone, jusqu'à évoquer Fernando. Par conséquent, son point de vue est décrit comme « puéril⁷⁹⁸ » par Antigone. Elle renvoie Antigone à la sphère domestique, lui rappelant que le rôle d'une femme est de « se taire et broder⁷⁹⁹ », faisant ainsi écho au personnage d'Ismène chez Sophocle : « nous sommes nées femmes et ne pouvons affronter des hommes⁸⁰⁰ ». Elle parle du foyer familial, cherchant à ramener Antigone dans celui-ci : « J'ai mis des rideaux dans ta chambre. Ça fait très joli⁸⁰¹. ». La « chambre » (*cuarto*) est l'espace le plus clos et le plus privé. De plus, Aurora utilise des termes esthétiques, comme « joli » (*bonitas*), évoquant les « rideaux » (*cortinas*) décoratifs. Ces éléments renvoient Antigone à son statut de femme tel que défini par le patriarcat : elle est renvoyée à l'espace domestique, où ses seules actions et préoccupations doivent être la beauté de celui-ci, qui reflétera la beauté de sa famille, seul accomplissement possible. Aurora avoue qu'elle ne peut l'encourager, et ce parce que c'est une femme. La seule possibilité de solidarité s'exprime par la condition : « Si tu étais un homme⁸⁰² ». Aurora distingue les deux sexes et leur impose devoirs et sphères : si Antigone était un homme elle l'encouragerait dans sa révolte, car l'homme peut s'accomplir dans la sphère publique. Ces personnages de mère se sont en réalité résignés. Elles représentent la génération précédente qui a déjà souffert de cette norme, qu'elles ont fini par accepter et même par intérioriser.

Mais les figures maternelles ne sont pas les seules représentées dans les pièces du corpus. Une dynamique se met en place : Enquist et Sánchez ont décidé de représenter des personnages féminins en contre-point des héroïnes. Alors qu'Antigone s'attache à la religion, Pilar est représentée comme une femme impie. Elle parodie la prière du Notre-Père en parlant de la climatisation : « Délivre-nous de la gêne climatique qu'est la ventilation naturelle⁸⁰³ ». De plus, elle insiste pour que les présentations soient faites entre Antigone et elle, ce qui montre qu'elle est conservatrice et attachée à l'étiquette. Cependant, elle est également semblable à Antigone. Elle assume la violence du régime et somme Créon d'arrêter de se méprendre : « Affirme-toi pour ce que tu es : un dictateur⁸⁰⁴. ». Elle se reconnaît en Antigone, bien que ce ne soit que par « l'ambition⁸⁰⁵ »

⁷⁹⁸ « pueril », *ibid.*, p. 454.

⁷⁹⁹ « Callar y bordar », *ibid.*, p. 456.

⁸⁰⁰ SOPHOCLE, *Antigone*, éd. de Juliette Morando, Paris, Belin, 2012.

⁸⁰¹ « Puse unas cortinas en tu cuarto. Quedaron muy bonitas », *ibid.*, p. 459.

⁸⁰² « Si fueras hombre... », *ibid.*, p. 456.

⁸⁰³ « líbrame de la estrechez climática que es la ventilación natural », *ibid.*, p. 468.

⁸⁰⁴ « Afirmate en lo que eres: un dictador. », *ibid.*, p. 471.

⁸⁰⁵ « La ambición », *ibid.*, p. 499.

et « l'orgueil⁸⁰⁶ ». Mais les deux femmes ont des points de vue opposés, ce qui s'observe lors de leur échange :

Il est fondamental de noter que les deux personnages donnent une interprétation complètement opposée aux mêmes phrases. Alors que Pilar considère que donner de l'amour et sa vie c'est se plier à la loi de Créon, ce qui inclut sauver la vie d'Antigone, Antigone considère que donner de l'amour et sa vie c'est mieux protester contre la loi tyrannique de Créon⁸⁰⁷.

Elle est donc l'antagoniste d'Antigone dans sa position, ses principes et ses convictions. De plus, Antigone est représentée comme vierge et innocente, tandis que Pilar est une femme sensuelle, séductrice et manipulatrice. Cependant, elle aussi s'instrumentalise et est instrumentalisée : elle restera la femme dans l'ombre de Créon, ce qui est un *topos* du drame historique. Finalement, les deux femmes échouent à être reconnues publiquement et politiquement, si ce n'est sur la scène de théâtre. Pour Victoria Brunn, cette représentation est misogyne :

[Sanchez] redonne à voir le couple Eve/Lilith (*Eve/Ave*), dualité inhérente à l'idéologie misogyne du discours hégémonique⁸⁰⁸

Sánchez limite donc sa pièce en ayant une vision essentialiste de la femme : elle est soit innocente et vierge, soit manipulatrice et sensuelle.

Le personnage d'Irène est également opposé à Antigone. Irène représente Antigone renonçant à son projet : elle se résigne et choisit de vivre avec Fernando. Cependant, dans le mythe original Ismène prendra le relais de la lutte de sa sœur et demande à mourir avec elle. Elle résiste donc trop tard, tandis qu'Irène abandonne son amie trop tôt. Sánchez rend donc ce personnage moins sympathique, quoiqu'assez lucide. Dans la pièce d'Enquist, on retrouve une opposition entre femme sensuelle et femme vierge avec Phèdre et Aricie. Aricie est en effet caractérisée par sa pureté, qui se décline sous la forme du blanc glacial ; tandis que Phèdre porte un rouge sensuel :

Son visage est pâle, presque transparent. [...] le blanc de sa peau possède plutôt l'éclat et la

⁸⁰⁶ « La soberbia », *ibid.*

⁸⁰⁷ « Es fundamental notar que ambos personajes dan una interpretación totalmente opuesta a las mismas palabras. Mientras Pilar Varga considera que dar amor y vida constituye someterse a la ley de Creón y salvar su vida, Antígona considera que dar amor y vida es dar la vida a modo de protesta contra la ley y tiranía de Creón. », Gina BELTRÁN VALENCIA, « Antígona Pérez y el sensacionalismo: la desarticulación de un sistema totalitario », *art. cit.*, p. 13.

⁸⁰⁸ « reiterates the 'Ave/Eva' duality inherent in the misogynist ideology of the dominant discourse », Victoria BRUNN, « Revolutionizing Antigone : A Puerto Rican Adaptation of Sophocles' Tragedy », *art. cit.*, p. 45.

*blancheur étranges du verre. Comme si elle était revêtue d'une pellicule de glace. [...] la musique : froide, tombant goutte à goutte, des sons ténus, comme les gouttes de stalactites dans une grotte [...] elles [Phèdre et Aricie] ne semblent pas vivre dans le même monde*⁸⁰⁹

Le motif de la grotte insiste sur la jeunesse et la virginité du personnage. Cependant, cette opposition n'est pas misogyne en ce que les deux femmes représentent deux âges de la vie et non deux types de femmes. D'autant plus qu'une solidarité s'établit au cours de la pièce : les trois femmes ont peur du châtement, ayant toutes trois subi la violence patriarcale.

La présence de cette polyphonie énonciative, de ce discours patriarcal, participe à la dimension révisionniste des pièces. Médée, sacrifiant culture, corps, liberté, et rang à Jason exhibe les mécanismes d'intériorisation du discours hégémonique. Nous comprenons, avec elle, comment elle a participé à sa propre chute. Une fois exposés, ces mécanismes se révèlent comme une construction qui fonctionne aux dépens de la femme. Enquist fait de même en refusant la glorification de Thésée et des autres héros antiques. Le personnage de Thésée n'est plus le grand roi athénien, mais le mari infidèle et colérique. De même éprouvons-nous de la compassion pour Antigone, isolée, qui subit un viol sur scène. Ainsi, le choix de représenter la femme opprimée ne pose pas une limite à la portée du texte mais au contraire permet une déconstruction du mensonge officiel : les auteurs commencent par représenter une femme opprimée pour mieux montrer qui l'opprime et comment. Les héroïnes se révoltent contre la norme et la dévoilent, notamment en refusant toute assignation de genre. La particularité des pièces du corpus réside dans le fait qu'hommes et femmes se font le relais de ce discours, ce qui permet de montrer l'intériorisation de celui-ci. Enquist va plus loin avec le personnage d'Hyppolite qui subit une autre oppression patriarcale : le virilisme.

Cependant, des réserves sont à émettre quant à la représentation du féminin dans les pièces du corpus. En effet, il faut déplorer l'absence de solidarité féminine dans *Médée* et *La Passion*. Les personnages de Médée et d'Antigone cherchent à devenir des hommes et renient leur condition. Ainsi, la fraternité d'Antigone ne se fait pas adelphité. Les personnages féminins dans *La Passion* abandonnent Antigone : sa mère ne la comprend pas et par conséquent ne la soutient pas, elle l'a même chassée ; le substitut de sœur qu'elle a s'est résigné et vit avec Fernando, son amant ; tandis que Pilar recherche la mort de la

⁸⁰⁹ « Hennes ansikte blekt, nästan grenomskinligt. [...] ser man hur det vita i hennes hud snarare har den vita egendomliga glansen av glas. Som om hon vore iklädd en ishinna. [...] Musiken : kall, droppande, med spröda klanger, som iskalla vattendroppar i en grotta. / Färger : vitt, isblått [...]. De tycks förresten inte befinna sig i samma värld. », Per Olov ENQUIST, *op. cit.*, p. 45.

jeune femme. Il en est de même pour Médée : sa nourrice ne la comprendra pas et ce jusqu'à la tombée du rideau. Médée va jusqu'à tuer Créuse qui est innocente, alors que Christa Wolf fait des deux femmes des alliées. Les femmes sont donc des rivales, dans *La Passion* comme dans *Médée* ce qui limite un point de vue féministe. Seul Enquist transforme une rivalité, présente chez Racine, en une alliance : le chœur féminin, cette sororité, deviendra même adelphité à la fin de la pièce.

Conclusion

Notre étude est née d'une interrogation sur le mythe, sur les sens qu'il a pris et sur les sens que les auteurs lui ont donnés à chaque version littéraire. Nous nous sommes posé une question symptomatique, dès que l'on lit une réécriture : pourquoi ? Il nous est apparu que les versions contemporaines du mythe recherchaient à le corriger, à l'ajuster, à l'actualiser. Dès lors, nous avons fondé notre étude sur la notion de « révisionnisme » qui a été le fil d'Ariane de nos interrogations. Ce terme, introduit en France par Véronique Gély, nous a permis de penser à la fois les transpositions génériques, structurelles, pragmatiques et thématiques opérées par nos auteurs. Bien qu'il ait été utilisé à l'origine pour penser les réécritures féministes et féminines du mythe au XX^e siècle, il s'est avéré pertinent pour notre corpus.

Dans l'ambition même de réécrire une figure mythique se présente une volonté de correction. Elle est, premièrement, historique : la société, la norme, les valeurs ont changé. Par conséquent, les auteurs cherchent à redonner du sens à ces figures, à ce qu'elles parlent aux spectateurs. C'est aussi l'occasion d'interroger cette nouvelle société et, ce faisant, de changer des représentations qui sont encore en construction. Il y a également une interrogation littéraire derrière nos réécritures. La dimension méta-théâtrale des pièces a été l'occasion de réfléchir à la construction du mythe et, par extension, à la construction des discours dominants. C'est ainsi que les auteurs exhibent la manière dont un mythe se construit pour mieux montrer que toute version littéraire d'un mythe est une interprétation. Sur scène, l'histoire d'Antigone se heurte à l'interprétation des journalistes ; celle de Médée aux préjugés des Corinthiens ; tandis que la mort d'Hyppolite est récupérée par son meurtrier. De plus, la dimension méta-théâtrale sert aussi aux dirigeants de la Cité qui utilisent le théâtre pour contrôler les foules. Il semble donc que les auteurs mettent en garde le spectateur contre ce récit fascinant qu'est le mythe, et, plus généralement, ils l'avertissent que tout discours est situé. Mais l'ambition didactique des auteurs ne s'arrête pas à la production d'un discours.

Les trois œuvres de notre corpus mettent en scène une lutte de pouvoir : les figures au pouvoir sont représentées comme illégitimes et violentes ; contre elles se dressent les héroïnes mythiques qui utilisent le langage pour récupérer leur champ d'action. Cependant, les valeurs défendues par les uns et les autres n'ont plus le même sens qu'auparavant. Les deux droits, les deux principes qui s'affrontent ne sont plus deux absolus. Il s'agit plutôt de points de vue qui se heurtent et de personnages qui cherchent à emporter l'adhésion d'un collectif dispersé et composite, sans succès. La pièce d'Anouilh nous propose un dénouement pessimiste : dans un monde relatif, un

personnage aussi absolu que Médée ne peut que mourir et être oublié. La pièce de Sánchez est plus ambiguë : si Créon a des doutes sur ce qu'il croit et ce qu'il défend, il récupéra la mort d'Antigone par le biais de la propagande journalistique. Le dénouement d'Enquist est le plus optimiste, celui-ci est ouvert et met en scène la formation d'une adelphité sans considération de genre, d'âge ou de classe sociale.

En changeant les motivations politiques des personnages, les auteurs ont cherché à représenter la crise de valeurs qui fait suite aux bouleversements politiques de leur époque. Ils ont également actualisé les enjeux de cette lutte politique : les personnages ne se révoltent pas uniquement contre un régime, mais contre la société dans son ensemble. Les auteurs mettent ainsi en avant la normalisation de la société qui s'est faite, en partie, par le passage au consumérisme. Cependant, les héroïnes dénoncent ce qui se cache derrière ces normes, « sous ce ciel de raison⁸¹⁰ » nous dit Médée : un sentiment de vide, de néant, qui mène au suicide et à la violence. Une société qui s'auto-détruit en somme. Et même, dans *Médée*, une société qui s'effrite en communautés à force d'homogénéisation. Enfin, derrière cette norme, il y a également le patriarcat qui cherche à renvoyer l'héroïne tragique à la couture et au bonheur domestique. Bien que la portée féministe des pièces aurait pu être amenée plus avant, les auteurs mettent en scène, et déconstruisent simultanément, le discours patriarcal qui est intégré comme discours de raison.

Finalement, ce que les pièces étudiées nous font le plus comprendre, c'est que derrière un discours *a priori* objectif, innocent, raisonnable, il y a une subjectivité, une intention, une opinion. Cette idée se retrouve autant d'un point de vue littéraire, que politique ou encore féministe. C'est pourquoi, nous espérons avoir pu démontrer la pertinence de la notion de « révisionnisme » qui permet une réflexion large sur les enjeux que peuvent recouvrir des réécritures. Si nous avons choisi d'étudier ensemble différents mythes, c'est pour montrer que derrière différentes diégèses, il peut y avoir un même enjeu. Cependant, la notion de « révisionnisme » peut également s'appliquer au conte. Il pourrait être intéressant d'étudier les contes d'Angela Carter ou *Drames de princesses* d'Elfriede Jelinek au regard de cette notion, elles qui subvertissent le sens des contes classiques au XX^e siècle. Les contes, tout comme les mythes, participent à l'imaginaire collectif et aux représentations que nous avons. Il serait également possible de prolonger notre réflexion en l'appliquant à d'autres figures féminines mythiques, telles qu'Eurydice,

⁸¹⁰ Jean ANOUILH, *op. cit.*, p. 40.

Cassandre ou encore Pénélope. Nous pensons ainsi à *Ombre. Eurydice parle* d'Elfriede Jelinek, à *Cassandre* de Christa Wolf ou encore à *L'Odysée de Pénélope* de Margaret Atwood. Ce corpus serait plus proche de la définition d'Alicia Ostriker du révisionnisme, que nous avons élargie. De plus, si nous avons pris des mythes qui traitent de conflits politiques, ces œuvres pourraient ouvrir de nouvelles perspectives : la notion de témoignage historique et de mémoire se retrouve dans le mythe de Cassandre. Enfin, il serait également envisageable d'étudier la notion de révisionnisme autour de la réception d'une figure mythique en particulier. Il pourrait être intéressant de comparer l'*Antigone* de Sophocle à celle d'Anouilh, de Brecht, ou de Sánchez, par exemple.

Bibliographie

I- Corpus

1. Textes originaux de référence

ANOUILH, Jean, *Médée* [1946], Paris, La Table Ronde, 1997.

ENQUIST, Per Olov, *Till Fedra* [1980] dans *Dramatik : Tribadernas natt ; Till Fedra ; Från regnormaras liv ; I lodjurets timma*, Stockholm, Bokförlaget Pan Norsteds, 1991.

SÁNCHEZ, Luis Rafael, *La Pasión según Antígona Pérez* [1968], Rio Pedras, Puerto Rico, Editorial Cultural, 1983.

2. Traductions françaises

ENQUIST, Per Olov, *Pour Phèdre* [1980], éd. et trad. de Philippe Bouquet, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1995.

SÁNCHEZ, Luis Rafael, *La Passion selon Antigone Pérez* [1968] dans AINSA Fernando (dir.) *Théâtre Latino-Américain Contemporain*, trad. d'André Camp, Arles, Actes Sud, 1998.

II- Ouvrages lus à titre de comparaison

ANOUILH, Jean, *Antigone* [1946], Paris, La Table Ronde, 2005.

BRECHT, Bertolt, *Antigone* [1948], trad. de Maurice Regnaut, Paris, L'Arche, 2014.

CORNEILLE, Pierre, *Médée* [1635] dans *Théâtre Complet I*, éd. de Pierre Lièvre et Roger Caillois, Paris, Gallimard, 1934.

EURIPIDE, *Médée*, éd. de Mathilde Landrain, trad. de Victor-Henri Debidour, Paris, Flammarion, 2002.

GURNEY, Albert Ramsdell, *Another Antigone* [1985], New York, Dramatists Play Service, 1987.

HUXLEY, Aldous, *Le meilleur des mondes* [1932], trad. de Jules Castier, Paris, Pocket, 2010.

JELINEK, Elfriede, *Ombre. Eurydice parle.*, trad. de Sophie André Herr, Paris, L'Arche, 2018.

OVIDE, *Les Métamorphoses*, Paris, Gallimard, 1992.

RACINE, Jean, *Phèdre* [1677], éd. de Anne Princen, Paris, GF Flammarion, 2010.

SÉNÈQUE, *Médée dans Médée. Nouvelle édition argumentée*, trad. de Eugène Greslou, Arvensa, 2015.

SOPHOCLE, *Antigone*, éd. de Juliette Morando, Paris, Belin, 2012.

WOLF, Christa, *Médée. Voix* [1997], trad. de Alain Lance et Renate Lance-Otterbein, Paris, Stock, 2006.

III- Ouvrages critiques

1. Études sur Phèdre et Per Olov Enquist

GÉLY, Véronique, « Phèdre à la fin du XX^e siècle : le désordre dans la cité » dans PARIZET Sylvie (dir.) *Lectures politiques des mythes littéraires au XX^e siècle*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2009, p. 27-44.

GÉLY, Véronique, « Phèdre, figure mythique ? » dans LÉONARD-ROQUES Véronique (dir.) *Figures mythiques. Fabrique et métamorphoses*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2008, p. 51-68.

GÉLY, Véronique, « Phèdre » dans BRUNEL Pierre (dir.) *Dictionnaire des mythes féminins*, Paris, Rocher, 2002, p. 1553-1559

PLANQUE-TAFTEBERG, Alexandre, « Résumé en français » dans « Réécritures contemporaines du mythe de Phèdre et d'Hyppolite », Thèse, Université d'Aarhus, Danemark, 2012.

TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique, « Phèdre et la Suède : un « décentrement de modèles » ? », *Revue de littérature comparée*, vol. 2, n° 354, 2015, p. 219-230.

2. Études sur Antigone et Luis Rafael Sánchez

BELTRÁN VALENCIA, Gina, « Antígona Pérez y el sensacionalismo: la desarticulación de un sistema totalitario », *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada* [en ligne], n° 10, janvier 2014, URL: http://www.452f.com/pdf/numero10/10_452f-mono-gina-beltran-valencia-orgnl.pdf (consulté le 14/02/2018).

BEN-UR, Lorraine, « Myth montage in a Puerto Rican tragedy: *La Pasión según Antígona Pérez* » dans *Latin American Literary Review*, vol. 4, n° 7, New York, 1975, p. 15-21.

BRUNN, Victoria, « Revolutionizing Antigone : A Puerto Rican Adaptation of Sophocles' Tragedy », *Romance Quarterly*, vol. 59, n° 1, 2012, p. 36-47.

DUROUX, Rose, URDICIAN, Stéphanie (dir.), *Les Antigones Contemporaines (de 1945 à nos jours)*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires de Blaise Pascal, 2010.

FORD, Katherine. « Archiving Antigone on the Puerto Rican Stage : Luis Rafael Sánchez's *La Pasión según Antígona Pérez*. », *Hispanic Issues On Line* [En ligne], vol. 13, Automne 2013, p. 82-98, URL : <http://hdl.handle.net/11299/184439> (consulté le 14/2/18)

FRAISSE, Simone, « Antigone » dans BRUNEL Pierre (dir.) *Dictionnaire des mythes féminins*, Paris, Rocher, 2002, p. 87-95.

FRAISSE, Simone, *Le Mythe d'Antigone*, Paris, Armand Colin, 1974.

GIRARD, Jules, « L'Hégélianisme dans la critique savante en Allemagne. L'interprétation de l'*Antigone* de Sophocle » dans *Revue des Deux Mondes*, vol. 19, 1877, p. 105-124.

NUÑEZ, Carlinga Fragale Pate, « Masques grecs pour héroïnes de l'Amérique Latine » dans MOREAU Alain (dir.) *Panorama du théâtre tragique. D'Eschyle aux dramaturges d'Amérique Latine*, Montpellier, Gita, 1996, p. 195-241.

TROUSSON, Raymond, « La philosophie du pouvoir dans l'*Antigone* de Sophocle » dans *Revue des Études Grecques*, vol. 77, n° 364-365, 1964, p. 23-33.

URDICIAN, Stéphanie, « Antigone. Du personnage tragique à la figure mythique » dans LÉONARD-ROQUES Véronique (dir.) *Figures mythiques. Fabrique et métamorphoses*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2008, p. 69-94.

3. Études sur Médée et Jean Anouilh

BACALEXI, Dina, « Médée héroïque : persistance ou perversion du code ? », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n° 3, octobre 1999. p. 274-299

BLANCART-CASSOU, « Temps et lieux dans le théâtre de Jean Anouilh », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 110, n° 4, 2010, p. 791-801.

BORGAL, Clément, *Anouilh. La peine de vivre*, Paris, Centurion, 1966.

CORVIN, Michel, « Anouilh ou la tentation du boulevard », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 110, n° 4, 2010, p. 777-783.

CÔTÉ, Jean-François, « Lecture comparative du mythe de Médée », Mémoire, Université de Québec, Janvier 2010.

DANCOURT, Michèle, « Médée » dans BRUNEL, Pierre (dir.) *Dictionnaire des mythes féminins*, Paris, Rocher, 2002, p. 1280-1293.

DURHAM, Carolyn, « Medea : Hero or Heroine ? », *Frontiers: A Journal of Women Studies*, vol. 8, n° 1, 1984, p. 54-59.

EISSEN, Ariane, « Médée la magicienne » dans *Les Mythes grecs*, Paris, Belin, 1993, p. 125-144.

FIX, Florence, *Médée, l'altérité consentie*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2010.

KOUA, Viviane, *Médée, figure contemporaine de l'interculturalité*, Thèse, Université de Limoges, 2006.

LAPP, John, « Anouilh's Medea : A Debt to Seneca », *Modern Language Notes*, vol. 69, n° 3, 1954, p. 183-187.

LARRIEU, Peggy. « Le mythe de Médée à la lumière du droit », *Revue interdisciplinaire d'études juridiques*, vol. 69, n° 2, 2012, p. 83-105.

LEBEL, Maurice, « De la Médée d'Euripide aux Médées d'Anouilh et de Jeffers », *Phoenix*, vol. 10, n° 4, 1956, p. 139-150.

LE CORRE, Elisabeth, « 'Et nous voilà comme le chœur antique' : les avatars du chœur dans le théâtre de Jean Anouilh », *Études Littéraires*, vol. 41, n° 1, printemps 2010, p. 115-127.

LÉONARD-ROQUES, Véronique, « Mythe de Jason et de Médée au XX^e siècle : filiations et métissages » dans CLAVARON, Yves et DIETERLE, Bernard (dir.), *Métissages littéraires*, Actes du XXXII^e Congrès de la SFLGC [2004], Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005, p. 451-458.

LÉONARD-ROQUES, Véronique, « Sur deux fins malheureuses de Médée dans le

théâtre français des années 1930-1940 » dans PRICCO, Albo Ruben et MORO, Stella Maris (dir.), *Pervivencia del mundo clásico en la literatura : tradición y relecturas*, Coimbra, Coimbra University Press, 2017, p. 171-181.

MENU, Michel (dir.), *Médée ou la violence*, colloque, Université de Toulouse, 1996, dans *Pallas*, vol. 45, 1996.

MIMOSO-RUIZ, Duarte, *Médée antique et moderne. Aspects rituels et socio-politiques d'un mythe*, Paris, Ophrys, 1982.

MOREAU, Alain, *Le Mythe de Jason et Médée : le va-nu pied et la sorcière*, Paris, Les Belles Lettres, 1994.

POUJOL, Jacques, « Tendresse et cruauté dans le théâtre de Jean Anouilh », *The French Review*, vol. 25, n° 4, 1952, p. 337-347.

RAMBAUX, Claude, « Le Mythe de Médée d'Euripide à Anouilh ou l'originalité psychologique de la Médée de Sénèque. », *Latomus*, vol. 31, n° 4, 1972, p. 1010-1036.

SICHI, Gérard, « Anouilh et son temps : les allusions à l'actualité », *Études Littéraires*, vol. 41, n° 1, printemps 2010, p. 129-143.

ŠUMAN, Závaš, « Médée en mal de bourreau. » dans éd. LOSADA, José Manuel, LIPSCOMB, Antonella *Myth and Emotions*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2017, p. 251-258.

VAL ZYL SMIT, Betine, « Medea the feminist », *Acta Classica*, vol. 45, 2002, p. 101-122.

IV- Ouvrages généraux et théoriques

1. Mythocritique

ALBOUY, Pierre, *Mythes et mythologies dans la Littérature française*, Paris, Armand Colin, 1969.

BRUNEL, Pierre, « Avant-propos », *Revue de littérature comparée*, vol. 2, n° 350, 2014, p. 131-134.

BRUNEL, Pierre, *Mythocritique, théorie et parcours*, Paris, PUF, 1992.

CHAUVIN, Danièle (dir.), SIGANOS, André (dir.), WALTER Philippe (dir.), *Questions de Mythocritique*, Paris, Imago, 2005.

SELLIER, Philippe, « *Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ?* » dans *Littérature*, n° 55, 1984, p. 112-126.

2. Littérature critique générale

ABIRACHED, Robert, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne* [1978], Paris, Gallimard, 2012.

ARISTOTE, *Poétique*, trad. de H. Laize, Paris, PUF, 2015.

COUPRIE, Alain, *Lire la tragédie* [1998], Paris, Armand Colin, 2005.

FIX, Florence, « Avant-propos » dans FIX, Florence (dir.) et TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique (dir.), *Le Monologue au théâtre (1950-2000). La parole solitaire.*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2006, p. 7-12.

FIX, Florence (dir.) et TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique (dir.), *Le Chœur dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2009.

FIX, Florence (dir.), *La Violence au théâtre*, Paris, PUF, 2010.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes* [1982], Paris, Seuil, 1992.

LARTHOMAS, Pierre, *Le Langage dramatique* [1972], Paris, PUF, 1995.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Dunod, 1996.

TOMICHE, Anne (dir.) et ZIEGER, Karl (dir.), *La Recherche en littérature générale et comparée en France en 2007 : bilan et perspectives*, Presses Universitaires de Valenciennes, Valenciennes, 2007.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre* [1977], Paris, Éditions sociales, 1982.

VINAVER, Michel, *Écrits sur le théâtre. Tome I*, éd. de Michelle Henry, Paris, L'Arche, 1998.

VINAVER, Michel, *Écrits sur le théâtre. Tome II*, Paris, L'Arche, 1998.

3. Littérature et mythe.

BRUNEL, Pierre, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Rocher, 1988.

BRUNEL, Pierre (dir.) *Dictionnaire des mythes féminins*, Paris, Rocher, 2002.

EISSEN, Ariane, ENGÉLIBERT Jean-Paul (dir.), « La dimension mythique de la littérature contemporaine », *La Licorne*, n° 55, Poitiers, Université de Poitiers, 2001.

GÉLY, Véronique, « Les Anciens et nous : la littérature contemporaine et la matière antique », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n° 2, 2009. p. 19-40.

GÉLY, Véronique, PARIZET, Sylvie, TOMICHE, Anne (dir.), *Modernités Antiques. La Littérature occidentale et l'Antiquité gréco-romaine dans la première moitié du XX^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Ouest, 2014.

JOUAN, François, « Le retour au mythe grec dans le théâtre français contemporain », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n° 2, juin 1952, p. 62-79.

LÉONARD-ROQUES, Véronique (dir.) *Figures mythiques. Fabrique et métamorphoses*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2008.

LÉONARD-ROQUES, Véronique (dir.), MESNARD, Philippe (dir.), *Cassandre. Figure du témoignage*, Paris, Kimé, 2015.

OSTRIKER, Alicia, « The Thieves of Language : Women Poets and Revisionist Mythmaking », *Signs*, vol. 8, n° 1, Automne 1982, p. 68-90.

PARIZET Sylvie (dir.) *Lectures politiques des mythes littéraires au XX^e siècle*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2009.

4. Spécialistes de Littérature antique

DUPONT, Florence, *Les monstres de Sénèque*, Paris, Belin, 2011.

JUDET DE LA COMBE, Pierre, *Les Tragédies grecques sont-elles tragiques ? Théâtre et théorie.*, Paris, Bayard, 2010.

LORAU, Nicole, *La Voix endeuillée : essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, 1999.

LORAU, Nicole, *Les Enfants d'Athéna : idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes* [1990], Paris, Seuil, 2007

LORAU, Nicole, *Façons tragiques de tuer une femme*, Paris, Hachette, 1985.

MÉGEVAND, Martin, « L'éternel retour du chœur » dans *Littérature*, n° 131, 2003, p. 105-122.

PELLING, Christopher, « Lysistrata and others » dans *Literary texts and the Greek historian*, Londres, Routledge, p. 189-245.

VERNANT, Jean-Pierre, VIDAL-NAQUET Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne-I* [1972], Paris, Éditions de la Découverte, 2001.

VERNANT, Jean-Pierre, *Entre mythe et politique*, Paris, Points, 2000.

5. Autres champs d'études

DE BEAUVOIR, Simone, *Le Deuxième Sexe I. Les faits et les mythes* [1949], Paris, Gallimard, 1986.

DORLIN, Elsa, *Sexe, genre et sexualités. Introduction à la théorie féministe*, Paris, PUF, 2008.

FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir* [1975], Paris, Gallimard, 2015.

FREUD, Sigmund, *Le Malaise dans la culture* [1929], éd. Pierre Pellegrin, trad. Dorian Astor, Paris, GF Flammarion, 2010.

FREUD, Sigmund, *Totem et Tabou. Interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs*. [1913], éd. Jean-Marie Tremblay, trad. S. Jankélévitch, Presses Universitaires de l'Université de Québec, Chicoutimi, 2002.

GÉLY, Véronique, « Les Sexes de la mythologie. Mythes, littérature et gender », dans TOMICHE, Anne (éd.) et ZOBBERMAN, Pierre (éd.), *Littérature et identité sexuelle*, Lucie éditions, Nîmes, 2007, p. 47-90.

GIRARD, René, *Le Bouc émissaire*, Paris, LGF, 1986.

GIRARD, René, *La Violence et le sacré* [1972], Paris, Hachette, 2011.

LEFEBVRE, René, *Le droit : la justice et la force*, Paris, Ellipses, 1995.

V- Ouvrages méthodologiques

BEAUD, Michel, *L'Art de la thèse* [1988], Paris, La Découverte, 2006.

CLAUDON, Francis, HADDAD-WOLTLING, Karen, *Précis de Littérature Comparée*, Paris, Armand Colin, 2008.

GRÈVE, Claude (de), *Éléments de littérature comparée tome II. Thèmes et Mythes*, Paris, Hachette, 1995.

TROUSSON, Raymond, *Un problème de Littérature Comparée. Les études de thème.*, Paris, Les Lettres Modernes, 1965.

VI- Autres ouvrages cités

ANOUILH, Jean, *La Culotte*, Gallimard, Paris, 1978.

ARENDDT, Hannah, *Eichmann à Jérusalem : rapport sur la banalité du mal*, trad. de Anne Guérin, Paris, Folio, 1991.

ATWOOD, Margaret, *L'Odyssée de Pénélope*, trad. de Lori Saint-Martin et Paul Gagné, Paris, Flammarion, 2005.

CARTER, Angela, *La Compagnie des loups et autres nouvelles*, trad. de Jacqueline Huet, Paris, Points, 1997.

GRIMAL, Pierre, préface de *L'héritage de la Grèce et de Rome*, Paris, Robert Laffon, 1992.

HEGEL, G.W.F., *Esthétique*, trad. de Jankélévitch, Paris, Flammarion, 1979.

JELINEK, Elfriede, *Drames de princesses*, trad. de Magali Jourdan et Mathilde Sobottke, Paris, l'Arche, 2006.

SARTRE, Jean-Paul, *L'existentialisme est un humanisme* [1946], Paris, Nagel, 1970.

SCUTENAIRE, Louis, *Mes Inscriptions 1943-1944*, Paris, Allia, 1982.

WOLF, Christa, *Cassandre. Les prémisses et le récit.* [1982], trad. d'Alain Lance, Aix-en-Provence, Alinea, 1985.

ANNEXE

TABLEAUX DES ENTRÉES ET DES SORTIES DES PERSONNAGES

Luis Rafael Sánchez, *La Pasión según Antígona Pérez*

	Acte I							Acte II				
	Sc 1	Sc2	Sc3	Sc4	Sc5	Sc6	Sc7	Sc1	Sc2	Sc3	Sc4	Sc5
Antigone	mono											
5 journalistes												
Le Choeur												
Aurora												
Créon												
Soldat												
Pilar												
Monseigneur												
Irène												

Jean Anouilh, *Médée*

	Exposition	Noeud				Dénouement		
	p.9-20	p.20-31	p.20-44	p.44-76	p.76-81	p.81-83	p.83-88	p.89-91
Médée								
Jason								
Créon								
La nourrice								
Le garçon								
Les gardes								

Per Olov Enquist, *Till Fedra*

	Exposition			Noeud		Dénouement					
	Prélude	Chant du déserteur	Chant du désir ardent	Chant du grand jeu	Chant du labyrinthe	Prélude (2)	Chant de la vieille catin	Chant des grands moments de l'histoire	Chant de l'éclipse	Chant de la gueule du rat	Coda
Phèdre											
Hippolyte											
Théramène											
Un nettoyeur											
Oenone											
Aricie											
Thésée											

Table des matières

Remerciements.....	7
Avertissement sur les traductions.....	9
Introduction.....	11
La réécriture : un geste signifiant en soi.....	23
1. Définition et lexique critique à partir de <i>Palimpsestes</i>	26
2. Définition, présentation et manifestations du concept de « révisionnisme ».....	31
3. Pourquoi la réécriture au XX ^e siècle ?.....	39
4. Une ambition révisionniste au seuil de l'œuvre.....	41
5. Structures des œuvres : la reprise du chœur, de la tragédie et leur modernisation. 46	
6. « Dieu est mort » : la notion de <i>fatum</i> et de tragique.....	52
7. Les mécanismes de transposition.....	59
Le « grand jeu du pouvoir » : la représentation du politique ou le politique en représentation.....	69
1. Formes et figures de la résistance.....	72
2. L'individu et le collectif : d'une transmission problématique.....	85
L'héroïne face au collectif.....	86
La représentation du collectif.....	88
La collectivité et le chœur : de l'impossibilité d'une représentation du collectif ?.....	97
3. Ordre et désordre.....	99
Un ordre initial ?.....	99
Formes de l'ordre et du désordre.....	101
La mort des héroïnes signifie-t-elle un retour à l'ordre ?.....	105
4. Les mécanismes du pouvoir tyrannique.....	115
La théâtralité du politique.....	115
Une dictature du contrôle.....	123
Violence et pouvoir.....	129
5. Un affrontement idéologique sur scène.....	135
Une tendance à l'exemplarité.....	135
Un schéma actantiel spécifique : la formation de duos.....	139
L'actualisation du mythe, un processus qui donne un nouveau sens au mythe à partir de concepts modernes.....	149
1. Une actualisation spatiale et temporelle ?.....	151
2. La critique de la société moderne : contre <i>le meilleur des mondes</i>	166
La révolte existentialiste : action et inaction.....	166

Le bonheur comme norme : la révolte contre « le pauvre bonheur »	173
Le consumérisme moderne : de la nécrophilie de la société.	178
3. Un nouveau regard sur l'altérité	181
Hybridité et métissage	181
De l'hybridité à l'altérité menaçante : une réécriture post-coloniale.	185
4. La représentation du féminin : féminité et féminisme.	189
Des héroïnes tragiques : oppression patriarcale et révolte de genre	190
Le théâtre comme caisse de résonance voire de 'raison-nance' : la polyphonie énonciative.	203
Conclusion	215
Bibliographie	219
ANNEXE	233

