

Antigone déménage aux Antilles et en Afrique

Emanuela Cacchioli

Università di Genova

Les littératures postcoloniales se sont souvent mesurées avec le “canon” occidental et elles ont produit des adaptations et des réécritures qui sont géographiquement déplacées par rapport au contexte européen de départ. Les raisons qui ont amené les écrivains à prendre cette décision sont des plus variées, mais, d’habitude, on constate une appropriation qui aboutit à une question esthétique ou encore à une prise de conscience de la condition politique, identitaire et culturelle.

De nombreux critiques ont essayé de donner une définition du “canon littéraire” (Bloom, Calvino), mais il a toujours été impossible de trouver un accord à propos des textes qui occupent une position centrale au sein de la littérature européenne et occidentale et qui doivent être transmis aux générations suivantes. La question des œuvres de référence était encore plus importante si l’on pense qu’il s’agissait d’insérer ces textes à l’intérieur des systèmes scolaires des pays colonisés afin de leur fournir une “bonne éducation”. Texte de référence ou pas, Roland Barthes affirme que l’écrivain postcolonial doit malmener le récit classique pour le revisiter, l’adapter, le relire d’un point de vue idéologique (27). Il s’agit de la deuxième étape d’un parcours qui prévoit d’abord l’imitation du texte qui a été transmis par le colonisateur et seulement dans un second temps une écriture originale qui met au centre le sentiment des populations colonisées. Dans ce cas, les œuvres gardent certaines caractéristiques des textes de départ et les mêlent à des éléments de la tradition locale. L’opération

produit une création hybride au niveau esthétique et, parfois aussi, au niveau des genres textuels. Pour donner plus de consistance à ce discours général, il suffit de considérer les mythes classiques. Il s'agit de récits fondateurs qui transmettent un message universel qui peut facilement s'adapter à des situations locales. C'est ce qui s'est passé avec le mythe d'Antigone, une héroïne qui a "beaucoup voyagé" dans le monde entier et dont les réécritures se multiplient dans le temps. À tel point que George Steiner conclut par ces mots son étude sur les différentes interprétations de ce mythe dans la littérature:

Il n'y a qu'une chose dont je puisse être certain: ce que j'ai essayé de dire appelle déjà des *addenda*. On imagine, on pense, on vit dès à présent de nouvelles "Antigones": et cela continuera demain (331-332).

En effet, Steiner trace un panorama des adaptations littéraires dans le cadre européen et les cas de réécritures qu'il mentionne en dehors du continent s'inscrivent uniquement dans le contexte anglophone. Cependant, il se focalise sur le message (politique, linguistique) transmis par l'adaptation et ne souligne pas les effets du déplacement géographique. Le choix de mettre en scène un mythe dans une époque contemporaine à l'auteur implique déjà un changement de perspective temporelle. Cet effet est renforcé par une mise en scène qui se déroule dans un lieu qui n'a rien à voir avec la Grèce antique. Le résultat est une œuvre interculturelle qui établit des relations très étroites au niveau dialogique et communicatif entre deux traditions culturelles qui se sont superposées (Lelli 153). Bref, le contact entre deux univers différents a produit une fusion d'éléments hétérogènes qui ont abouti à une représentation d'une pluralité culturelle et identitaire. Dans cette optique, Antigone reste l'héroïne de Sophocle, mais elle acquiert aussi une nouvelle signification: elle est liée à une esthétique de décentrement d'une culture occidentale qui, dans le passé, a été imposée comme culture dominante (Hardwich 107). Dans ce contexte, il est très intéressant d'analyser les pièces "francophones" qui ont élu Antigone comme protagoniste parce qu'elles révèlent la possibilité concrète de "réactiver un mythe" qui ne cesse d'être contemporain (Shelton 27).

Il faut distinguer deux types d'adaptations qui se déroulent "ailleurs" par rapport à la Grèce antique: d'un côté, les pièces qui sont jouées en France ou à l'étranger mais qui ont été conçues pour un public européen; de l'autre, des représentations écrites pour des spectateurs "étrangers"

(antillais, africains, etc.) qui se comparent à un personnage européen. Les premières œuvres sont souvent considérées comme “exotiques” par le public européen (Corzani 105) et, bien qu’elles produisent des opérations intéressantes, il s’agit généralement d’une recherche des aspects ethnographiques qui peuvent amuser un public européen. Au contraire, les mises en scène qui sont créées par et pour des spectateurs étrangers apportent des manipulations esthétiques qui s’éloignent du folklore et qui peuvent également s’adresser au public européen et garder leur message renouvelé. C’est ce que soutient Sotigui Kouyaté, quand il affirme l’importance de créer un échange culturel:

Quand des metteurs en scène français vont en Afrique, montent des pièces avec des textes européens et des acteurs africains et puis les amènent en France, ceci n’est pas un échange. Mais quand je prends un texte français et que je mets la pièce dans une portée africaine avec un langage africain, elle est accessible en Afrique. Et quand je reviens la présenter en France elle est aussi accessible (Mansouri).

Kouyaté parle de l’exemple africain, mais la même situation se vérifie ailleurs aussi. Afin de mieux comprendre le déplacement d’*Antigone*, on peut considérer deux exemples spécifiques: *Antigone en créole* (1953) de l’écrivain haïtien Félix Morisseau-Leroy et *Antigone* (1998), une adaptation des maliens Jean-Louis Sagot-Duvaurox et Habib Démbélé Guimba avec la mise en scène de Sotigui Kouyaté. Il s’agit de deux opérations interculturelles qui, tout en gardant la pièce de Sophocle comme point de départ, consistent en une transposition du texte classique dans un autre système de représentation: la cérémonie vodou d’une part (Morisseau-Leroy) et les rites yoruba d’autre part (Kouyaté). De plus, il faut considérer l’apport de la tradition orale qui se concrétise avec l’utilisation du créole haïtien qui va accroître le statut littéraire de cette langue (Morisseau-Leroy) ou de l’assimilation des structures du récit oral à l’intérieur de la tragédie (Kouyaté). Dans cette optique, le choix de transférer *Antigone* dans un autre contexte géographique devient nécessaire. En effet, c’est le déplacement de l’héroïne qui assure le lien avec un univers culturel différent et qui permet de négocier les identités pour obtenir une dimension interculturelle.

Afin de pénétrer totalement cette notion d’espace, il faut tout d’abord analyser les éléments textuels qui renvoient aux lieux. Morisseau-Leroy ne cite pas directement Sophocle mais, dès le début, il parle d’une histoire très ancienne et surtout il ajoute:

Cela s'est passé il y a longtemps, longtemps, dans une petite ville appelée Thèbes en Grèce.

Cela pourrait se passer aujourd'hui même dans un village appelé Thèbes en Haïti, chez un notable, qui a aussi son temple Vodou et qui sait qu'il est l'État (2).

Ces mots, que nous avons tirés de la traduction française distribuée au public en 1959 à l'occasion de la représentation au Théâtre des Nations de Paris, sont prononcés par le narrateur et dévoilent tout de suite les intentions de Morisseau-Leroy. L'espace où se déroule la pièce révèle le changement de perspective géographique: on passe d'une ville à un village. On perd donc tous les traits urbains du lieu, mais, à côté des éléments naturels, on anticipe la coexistence d'un espace "autre", c'est-à-dire d'un "hors-lieu", de l'univers magique du vodou, de ses rites et de ses dieux. On doit constater que ce monde est le cadre de l'action au même titre que l'espace réel. L'écrivain est très attentif aux détails scéniques et, dès les premières lignes, il souligne que:

La scène représente la maisonnette et le péristyle du Roi Créon. Devant une cahute de bois, il y a un grand fauteuil de paille. Devant la cahute, une table recouverte d'une nappe blanche (4).

Les costumes des personnages sont des indices fondamentaux pour comprendre le traitement réservé au contexte urbain-rural. En effet, les vêtements évoquent deux univers différents: les personnages masculins sont en uniforme militaire, vu qu'ils rappellent au public leur liaison avec le pouvoir (sauf Tirésias et Filo qui sont au service du roi). Créon est toujours au centre de la scène et il est parfois assis dans son fauteuil. Au contraire, les femmes sont habillées comme des paysannes avec des robes claires et un foulard blanc comme couvre-chef.

Cependant, si l'on considère que la pièce se déroule dans les années cinquante du XXe siècle, le village est décrit par l'auteur avec les traits d'un microcosme urbain. Bien sûr, il ne s'agit pas d'une métropole, mais le Thèbes haïtien est le centre politique d'un pays, où deux rois, Étéocle et Polynice, se sont battus jusqu'au jour précédent pour dominer une nation entière. Après leur décès, c'est Créon qui a obtenu le rôle de roi et qui représente tout le pays: "[...] tu es le grand Chef! Tu es l'Etat" (7). On établit donc un lien entre le pouvoir et la dimension spatiale puisque le premier a besoin d'un espace et d'une population pour être exécutif. C'est un métier pour Créon (8), mais Erzulie, une divinité vodou, lui rappelle que

le roi est le “[...] chef sur la terre, mais il y a aussi des chefs au ciel” (9). D’une certaine façon, la scène réelle est partagée en deux: il y a le péristyle de la maison du notable qui représente l’exercice du pouvoir, mais on fait toujours référence à deux autres lieux extérieurs à la scène. Il s’agit de l’endroit où Polynice a été livré aux bêtes et le cachot où Antigone est enterrée. On connaît la présence de ces espaces à travers les mots des personnages, mais on ne les représente jamais sur scène, bien qu’ils soient traités comme des lieux concrets. Au contraire, le péristyle peut avoir une double fonction: il renvoie aux temples de la Grèce antique, mais il représente aussi les architectures qui accompagnent les cérémonies vodou (Fradinger 135). La première indication renforce le lien avec la pièce de Sophocle au niveau littéraire et esthétique, la deuxième fonction assure le passage entre l’espace visualisé sur scène et le “hors-lieu” du monde vodou qui, bien qu’extérieur, montre sa consistance dans la représentation. L’univers se concrétise au moment où l’on invoque les esprits pour connaître l’avenir du pays. La déesse Erzulie répond à l’appel. Elle n’apparaît pas sur scène, mais sa voix est clairement audible par les spectateurs. C’est pour cette raison qu’on parle d’un “hors-lieu”; une dimension indéfinissable qui trouve une étendue spatiale propre: au début il est envisagé par la voix d’Erzulie, tandis que, à la fin, il est décrit par Antigone. Quand l’héroïne s’est pendue et qu’elle a déjà rejoint “le beau pays [...] dans le ciel” (21), elle parle d’un lieu dominé par les éléments naturels s’opposant au village sur la terre qui rend possible le pouvoir de Créon: “Quelle douce brise a soufflé [...]! Que la mer est radieuse! Pas un seul nuage dans le ciel. [...] Pour nous, il n’y a plus le jour, ni la nuit” (21). Il faut aussi rappeler qu’Antigone et Créon accèdent au ciel uniquement sous la forme de deux arcs-en-ciel et seulement après avoir quitté le monde des vivants. Créon se rend compte qu’il est seul à la suite de cette transmigration et après la découverte de la mort de sa femme Eurydice. Une condition de solitude qui est la conséquence de ses actions. Le pouvoir se transforme en tyrannie et le peuple refuse de respecter ses ordres. L’opposition entre la terre et le ciel est totale et ce sont les divinités qui nous rappellent leur détachement des préoccupations terrestres: “Les affaires des vivants ne me regardent pas beaucoup. Nous vous disons votre devoir” (9). Un conflit entre les vivants et le monde des dieux qui est encore plus évident si l’on pense au décor. La scénographie est réduite: la scène est délimitée par des poteaux qui soutiennent un toit symbolisant l’entrée d’une maison ou d’un temple et par une palissade en bois qui a l’air d’une clôture de jardin, mais

qui se révélera être l'enceinte qui entoure l'espace réservé à la cérémonie vodou. La plus grande partie de la pièce se déroule sur la scène qui se trouve en face du public. Mais quand on demande l'intervention d'Erzulie ou que l'on appelle Antigone déjà morte, l'attention du spectateur est à l'extérieur. Le "hors-lieu" ne peut pas être représenté sur scène et l'imagination des haïtiens est interpellée pour le visualiser dans leurs esprits.

On trouve cette distinction nette entre la terre et le ciel dans la pièce de Sotigui Kouyaté aussi, mais elle s'articule de façon différente. D'abord, il faut souligner que les auteurs des deux adaptations examinées sont conscients du message de Sophocle. Ils ont lu le texte très attentivement et ont choisi certains aspects qui leur permettaient de transmettre un message universel. Toutefois, cette pièce a besoin de la mise en scène de Kouyaté pour communiquer tout son potentiel interculturel. Si l'on se base uniquement sur la lecture du texte, on remarque le lien entre ville et pouvoir que l'on a déjà souligné chez Morisseau-Leroy. Cependant, alors que *Antigone en créole* met en scène Thèbes comme un village aux traits urbains, le cadre géographique représenté chez Sagot-Duvaurox et Dém-bélé Guimba est une ville entourée de remparts – on évoque les sept portes (20, 22) – qui a des caractéristiques rurales. En effet, on utilise la définition de "ville" (14, 16, 17, 20), mais les personnages parlent d'un endroit où "Les oiseaux ont faim, le soleil a faim, les chiens errants, les fourmis, les rats" (15), où "La Terre poussait ses grondements prodigieux. [...] Elle héberge la mer grise et sans fond [...]. Le vent se lève" (31); "Le soleil brille encore" (59); "Des oiseaux nous environnaient, battant des ailes à grand bruit" (67). On dirait que la ville et la campagne se superposent parce qu'on parle d'un espace urbain, mais en fait on représente un village. On a l'impression que l'opposition dichotomique urbain-rural n'a plus de sens et qu'il faut trouver un espace intermédiaire où les différences s'estompent et la pluralité est possible (De Angelis 66). La mise en scène de Sotigui Kouyaté est exemplaire: elle est réduite au minimum grâce au choix d'éléments essentiels. On retrouve le fauteuil au centre de la scène comme dans la pièce de Morisseau-Leroy: un objet qui est le symbole du pouvoir du chef. Kandoura Koulibaly et Esther Kouyaté ont imaginé une scénographie tellurique "[...] dont l'économie fait toute la force" (Chalaye): la scène est occupée par un disque d'or mat à peine couché, presque suspendu en lévitation au dessus du sable et qui scintille légèrement sous les projecteurs. Il se crée un effet particulier et le spectateur a l'impression que les personnages sortent de l'Afrique ancestrale. De plus,

on a également accordé une attention particulière aux costumes: Antigone et toutes les femmes ont les cheveux sculptés d'or à l'égyptienne, elles portent des vêtements jaune et ocre qui rappellent la couleur du soleil et de la terre nourricière. Antigone est comme une lumière qui s'oppose au pouvoir et qu'il faut emmurer vivante (Chalayé) parce qu'elle ne baisse pas son regard devant l'autorité et reste noble. Et si les femmes incarnent la lumière du jour, les hommes sont associés à la nuit, au pouvoir et aux artifices de la guerre. Cependant, il ne faut pas penser que l'univers féminin s'oppose à l'univers masculin. Ce n'est pas un conflit de sexes, mais plutôt un conflit de forces et de pouvoirs qui se concrétise, encore une fois, au niveau spatial, bien que métaphorique. Les femmes défendent l'espace naturel, le cycle de la vie et de la mort; c'est pour cette raison qu'elles sont liées à la terre. À l'inverse, les hommes défendent l'ordre politique, ce pouvoir prométhéen qui laisse croire à l'humanité qu'elle peut tout dominer. Créon, emblème de cette autorité, tombe dans la démesure de l'orgueil et en sort vaincu: la tyrannie conduit à la défaite. Et le résultat est tangible dans la description d'une ville corrompue et dégradée: "La campagne est en haleine et la mer se dilate" (56), "[...] la Terre est couverte d'immondices et de charognes" (68). On parle donc de lieux métaphoriques et l'opposition principale entre l'univers du jour et celui de la nuit est renforcée par la présence de deux chœurs, celui des hommes et celui des femmes, qui soutiennent les opinions en conflit (Papalexiou 89-103).

La notion d'espace apporte des changements sur le plan esthétique et idéologique. Pour détecter les nouveautés que le déplacement géographique apporte à la pièce, il faut analyser les raisons qui ont amené au choix de se mesurer avec un mythe très prolifique au niveau des adaptations et des réécritures. La décision de Morisseau-Leroy est encore plus significative parce que l'auteur ne se limite pas à imaginer une Antigone haïtienne; il oblige l'héroïne et tous les autres personnages à s'exprimer en créole haïtien, c'est-à-dire à utiliser un idiome qui, jusqu'à ce moment-là, n'était associé au théâtre que pour des comédies, des vaudevilles et des "low class-comic things", mais jamais pour une matière aussi noble qu'une tragédie (Morisseau-Leroy, *Félix* 668). C'est la langue du peuple, qui exprime les sentiments et la façon de concevoir la vie d'un groupe de personnes qui se battent pour survivre sous le soleil de leur île. L'auteur confie ses intentions au narrateur qui ouvre la pièce avec un monologue, dont le message principal est le suivant:

Dans tous les pays on l'a déjà racontée.

Dans toutes les langues.

Nous nous sommes proposé de la mettre à la sauce créole.

Nous avons gardé tout ce que nous pouvions de la vieille légende.

E puis nous y avons ajouté le soleil de Haïti, la façon dont le peuple haïtien comprend la vie et la mort, le courage et la peine, la chance et la malchance... (2)

L'histoire est connue, mais on peut renouveler un récit fondateur, ou bien le rendre actuel, si l'on réactive le mythe grec afin de "[...] féconder une stratégie créole et cerner les contradictions de la société haïtienne" (Shelton 27). Si le mythe est universel, alors son histoire appartient aussi à Haïti et elle se mêle à une expérience locale qui peut vraiment instaurer un processus de connaissance qui s'éloigne de la représentation ethnographique. De cette façon, la pièce devient un espace interculturel ou transculturel qui est difficile à conquérir; c'est un lieu de tension et de liberté qui empêche tout mimétisme et oblige à une "connivence béate" (Shelton 30). Le produit est une œuvre de rencontre, de confluence où des univers sémiotiques offrent la possibilité d'un théâtre de la métamorphose où tout est possible. La nouveauté de l'expression artistique passe par le message idéologique parce que Morisseau-Leroy opte pour une pièce importante afin de démontrer que la langue créole a le droit de produire une œuvre littéraire. Une telle décision assure la possibilité de compter sur un public local qui a enfin la possibilité d'accéder à une pièce qui reproduit ses émotions et ses sentiments (Morisseau-Leroy, *Littérature* 47), mais aussi certaines abstractions qui passent nécessairement par les mots. Le théâtre est l'art populaire par excellence (Morisseau-Leroy, *Littérature* 48) et Morisseau-Leroy se propose de fonder un théâtre social en mesure d'éduquer le peuple (Mossetto 877). Voilà pourquoi, dans une interview, l'écrivain haïtien reconnaît que la manifestation la plus satisfaisante du succès d'Antigone a été de voir beaucoup de paysans assis en face de la scène (Morisseau-Leroy, *Awakening* 18). L'opération de "métissage" produit une symphonie de l'altérité où la culture occidentale doit nécessairement être revue à travers une pluralité de regards (Mossetto 888). Le choix du créole permet aux Haïtiens d'accéder à l'œuvre (le français les en éloigne parce qu'en 1953 la majorité de la population était analphabète et peu scolarisée – et la situation ne s'est pas beaucoup améliorée aujourd'hui –), mais elle assure aux Français aussi la possibilité de connaître une Anti-

gone renouvelée grâce à la traduction. En effet, à l'occasion de la mise en scène de la pièce à Paris en 1959, les organisateurs ont distribué dans la salle une "version française" du texte qui permettait au public de suivre le récit (il s'agit de la traduction d'Edris Saint-Amand que nous avons choisi de citer dans cette étude). La langue locale donne l'occasion d'une ouverture au monde et la possibilité d'instaurer un processus universel de connaissance. Dans cette optique, les structures grecques de la pièce se plient à la parole et à la conscience haïtiennes. Jeffrey Knapp définit *Antigone en créole* de Morisseau-Leroy "[...] un act of courage" (Cantor) et il affirme:

There's nothing artificial about Morisseau's language. [...] His form and his approach are conventional and direct. His poetry is the language that you can speak as opposed to the kind of poetry that is enforced by iambic pentameter, that has to have a rhyme at the end of every line (Cantor).

L'opération est encore plus extraordinaire si l'on pense que, à cette époque-là, le créole n'apparaissait sur les scènes que dans des spectacles amusants, des comédies burlesques (Fouché 16), alors qu'il existait une sorte de respect pour la tragédie qui était conçue comme un genre plus noble; il était impossible d'exprimer de tels sentiments en créole. Morisseau-Leroy retrace donc la dimension esthétique, sensuelle et spontanée de la langue du peuple. C'est l'idiome qui est tout naturellement utilisé pour la communication orale et quotidienne. On le considère à la fois comme un instrument de soumission et de rébellion (Magris 58) parce qu'il est né à l'époque des plantations sur une base lexicale française qui se mêle aux éléments de différentes langues (européennes, africaines, indiennes...) et, en même temps, il représente le point unifiant pour les esclaves et il leur a permis d'obtenir l'indépendance en 1804 (Fradinger 131). Bien que la majorité de la population ne parle pas français, le créole a été considéré comme une langue inférieure jusqu'aux années cinquante, où l'on assiste à une véritable renaissance et glorification de l'idiome. Au début, le choix du créole n'était donc pas simple pour un écrivain:

It wasn't conceivable that something serious could be written in Creole. I selected *Antigone* as a high example of a literary work, but also because it was difficult to write. I didn't mean to take Sophocles and just turn it into Creole. That wasn't the idea. The idea was to rewrite Sophocles from a Haitian point of view (Cantor).

Dans *Antigone en créole*, on reconnaît la fusion de l'idéal et du quotidien, mais aussi de la gravité et de la légèreté qui caractérise le peuple des Antilles. La puissance du créole révèle la richesse du processus de signification qui donne un nouveau statut à "Antigone". Morisseau-Leroy dévoile son intention d'intégrer la culture universelle au patrimoine créole: voilà pourquoi le vodou et les pratiques occultes se superposent aux rites religieux de la Grèce antique. Le lien est simple: le panthéon des divinités de l'Olympe ressemble aux esprits de la tradition haïtienne parce qu'il s'agit de dieux anthropomorphes immortels qui ont des personnalités bien définies et qui vivent dans un autre monde. Les affinités continuent: on consacre des temples à ces divinités, on les interpelle pendant les rites et certaines personnes peuvent tisser des relations privilégiées avec le dieu protecteur. La sphère personnelle fusionne avec la dimension collective de l'existence d'un individu et le contact entre l'être humain et l'esprit devient un moment de la vie sociale de toute la communauté. De plus, la phase de la possession est une sorte de spectacle (Fouché 45-69) qui est offert à tous ceux qui sont présents. Une expérience qu'on retrouve aussi dans la pièce de Morisseau-Leroy; elle est tout à fait ordinaire pour le public haïtien qui n'a pas besoin d'explications: le paysan haïtien qui regarde la scène est tout de suite à même de reconnaître les événements qui se déroulent sous ses yeux. Au contraire, le spectateur européen peut juger l'opération comme une représentation folklorique s'il n'arrive pas à comprendre, à s'ouvrir aux autres. Morisseau-Leroy a choisi une vision idéologique qui fait appel à la politique universelle: il veut dénoncer tout pouvoir arbitraire et inique. Cependant, il ne se réfère pas à une situation explicite (Magris 59). En Haïti, en 1953, c'est le colonel Magloire qui est au pouvoir et le peuple n'a pas encore connu la dictature des Duvalier qui commence en 1957. De toute façon, les spectateurs ont bien compris l'appel à l'ouverture et à la compréhension que l'auteur leur a adressé. La pièce a connu en effet un grand succès en France (Paris), aux Etats-Unis (New York, Boston, Miami) et au Canada (Montréal) où, selon Morisseau-Leroy, elle a uni les populations locales, qui cherchaient le folklorisme et partageaient les mêmes émotions, et les communautés haïtiennes, qui, vu qu'elles vivaient loin de leur île natale, retrouvaient les sensations de l'enfance et découvraient des aspects qui étaient complètement nouveaux pour eux (Morisseau-Leroy, *Awakening* 18). La pièce a donc été une belle manifestation du pouvoir de la mondialisation qui ne tue pas la spécificité, mais qui est à même de créer une simultanéité entre présent et passé (Mossetto 886).

Si la pièce de Morisseau-Leroy tente la voie d'une coexistence géographique et temporelle, Kouyaté cherche plutôt à établir un lien entre les origines de la pièce de Sophocle et la tradition ancestrale africaine qu'on retrouve dans les rites yoruba. Le metteur en scène malien crée une œuvre chorégraphique, où les mouvements et les gestes deviennent fondamentaux. *Antigone* est construite sur le modèle des *veillées* africaines, c'est-à-dire le moment où toute la communauté se réunit autour du feu pour écouter les histoires traditionnelles du sage du village. Dans ce contexte, la parole a une signification profonde: elle est liée à la mémoire historique du peuple et elle implique une fonction éducative. Toutefois, les mots n'atteignent leur dimension exhaustive qu'à l'intérieur d'une cérémonie qui requiert la présence de la danse, de la musique jouée avec les percussions, du chant. Il s'agit d'une parole "révélée" qui a besoin d'un rituel pour être livrée au public. La mise en scène de Kouyaté suit ce schéma narratif et le résultat se concrétise en une pièce qui est à la fois plus éloignée et plus proche du texte de Sophocle. Bien que la dimension tragique soit intégrée à l'intérieur du rituel de la *veillée*, les auteurs choisissent une interprétation malienne qui souligne les grands antagonismes décrits par le dramaturge grec: univers masculin contre révolte féminine, pouvoir contre principes universels, raison d'État contre esprit critique. Les innovations apportées par Kouyaté concernent trois aspects: la dimension chorégraphique, la structure de la pièce et la présence du coryphée. Nous avons déjà anticipé que la danse s'inscrit dans la tradition de la *veillée*. Autour de Créon, qui occupe le centre de la scène, les personnages bougent en accomplissant des mouvements solennels, géométriques, stylisés qui s'accompagnent d'une économie de la parole. Le mot est un don, on ne doit pas le gaspiller et, au cours de la cérémonie, c'est le *griot* qui détient ce pouvoir. Sylvie Chalaye compare les positions calculées et symboliques des personnages aux "étoiles sur un ciel astrologique" (Chalaye) et elle affirme que la dramaturgie tragique de la pièce "parvient à rendre [...] cette solennité qui n'appartient plus à la scène moderne" (Chalaye). Sotigui Kouyaté explique ce paradoxe en soulignant que: "[...] l'univers de Sophocle [...] est plus familier que l'Occident d'aujourd'hui" (Libong 41). Il paraît donc que pour comprendre le présent il faille remonter aux récits fondateurs, c'est-à-dire à ces textes qui ne cessent d'éclairer la condition humaine. Il faut rappeler que Sotigui Kouyaté a créé *Antigone* expressément pour le Mandéka Théâtre, une compagnie de comédiens qui a été fondée pour accorder visibilité à l'Afrique à l'étranger et pour don-

ner aux acteurs la possibilité de travailler dans leur pays. L'objectif des écrivains était donc celui de choisir des nœuds dramatiques qui pouvaient avoir une dimension, en même temps, nouvelle et ancienne en dehors du milieu habituel. C'est pour cette raison qu'on a opéré des changements dans la structure de la pièce aussi. D'abord, la mise en scène débute *in medias res*, avec le dialogue entre Antigone et Ismène. Aucun narrateur n'explique les événements; c'est le spectateur qui reconstruit les faits à travers la confrontation entre les deux sœurs. De plus, au cours du déroulement de l'histoire, on trouve des commentaires moraux et philosophiques, des proverbes et des expressions qui s'inscrivent dans la sagesse populaire africaine. Par exemple, le pouvoir est comparé à une maladie sans fin "Car même s'il existait un remède, le malade n'en voudrait pas" (21). Et quand l'autorité se transforme en tyrannie, il y a une autre conséquence funeste: l'impossibilité de discerner les faits. Voilà pourquoi le coryphée dialogue avec les chœurs et il dit: "Les puissants ne font pas la différence entre la mauvaise nouvelle et le messenger qui l'annonce. Si le destin l'effleure, le roi l'accusera d'être insolent" (30). Les effets d'humour ne manquent pas non plus. Quand Créon découvre que Polynice a été enterré, il menace le garde de le tuer s'il ne trouve pas le coupable. Le soldat s'excuse pour avoir blessé les oreilles du roi. Et quand le souverain lui répond d'aller droit au but, le garde répond:

Je parle comme on parle à son chef
Quand ta belle-mère s'assied et que tu vois son sexe
Est-ce que tu lui dis: belle-mère, j'ai vu ton sexe?
Non chef! tu lui dis: belle-mère tu es mal assise. (30)

C'est une expression qui s'adapte peu au ton de la tragédie, mais qui révèle le contact de deux cultures différentes. On trouve aussi des phrases lapidaires et métaphoriques qui sont utilisées comme des sentences parce qu'elles n'ont pas besoin de répliques. C'est le cas de: "Je vais commettre ce crime sacré pour la purification de mon frère et la mienne / Parce que je suis Antigone" (18), ou bien: "Tu es bien chaude Antigone, dans cette histoire où il fait si froid" (19).

Le texte est riche de ces expressions et, quand il s'agit de transmettre une vérité absolue, c'est le coryphée qui se charge de cette fonction. Son rôle reprend le service du *griot*, le chanteur de la tradition et de la mémoire du peuple. Dans les époques passées, il était un serviteur du roi, un conseiller, un ménestrel et le dépositaire de la mémoire historique et iden-

titaire pour la communauté toute entière. À tout malien, le nom Kouyaté rappelle le prestige dont jouissaient dans le passé les familles nobles. Aujourd'hui, le rôle du *griot* a un peu changé mais il a gardé la fonction de réservoir de la mémoire collective et de la tradition et il continue à éduquer la population. Aujourd'hui encore, sa présence est indispensable au cours des cérémonies organisées à l'occasion d'une naissance, d'un mariage, d'un décès, mais aussi en cas de lutte tribale ou familiale. C'est un médiateur et un conciliateur qu'il est bon de consulter pour connaître la réponse (Beltrame 61-73). Ses devoirs sont souvent associés au cercle que Sotigui Kouyaté a mis au centre de la scène parce que c'est là que se passent tous les moments les plus importants pour la communauté. C'est lors de ces occasions que le *griot* doit accomplir toutes ses fonctions, comme si la tradition était en mesure de donner du bonheur aux membres du village. En effet, le pouvoir du *griot* est plutôt associé à une dimension rurale; c'est la raison pour laquelle nous avons décrit plus haut le Thèbes de Kouyaté comme un espace hybride où la ville et la campagne s'entremêlent. En outre, il faut rappeler que la transmission de la culture en Afrique se fait, aujourd'hui encore, oralement. Jean-Louis Sagot-Duvaurox et Habib Dembélé Guimba ont traduit ces caractéristiques dans le personnage du coryphée. C'est lui qui, de temps en temps, arrête le dialogue des protagonistes, raconte les événements passés et dispense des conseils, des sentences, des proverbes qui assurent la compréhension au public et qui font appel à une sagesse pratique et simple. L'assimilation entre *griot* et coryphée est évidente quand il affirme:

Écoutez, nobles gens, ce que moi qui connais
l'histoire, je puis vous en dire:
Ce qui ne plie pas, on le brise facilement
Le fer qui a supporté le feu se fend sous le marteau (37).

On retrouve la même attitude à la fin de la tragédie quand le coryphée précède la fermeture du rideau avec ces mots:

L'histoire d'Antigone et de Créon s'achève ici,
car il est temps d'aller se reposer.
Pardonnez-moi nobles gens, mais je dois en
donner la leçon:
Celui qui lève sa main droite pour crier qu'il n'a
besoin de personne,
Qu'il ait le courage de lever sa main gauche et

de dire: je n'ai de poids pour personne!
L'orgueilleux parle haut et c'est de haut qu'il tombe.
Vous qui savez que le silence succède à la parole
Vous qui tous méritez le bonheur
Vieillissez bien! (75-76)

Ces lignes sont fondamentales pour comprendre la valeur de la parole, de son pouvoir présent et passé et de l'importance qu'on attribue au *griot* dans la culture malienne et africaine de façon plus générale. Le déplacement géographique d'Antigone permet aussi d'introduire la présence de la langue bamanan. C'est Tirésias qui l'utilise pour prophétiser le futur à Créon. Un détail qui permet de renforcer la dichotomie entre l'univers masculin et féminin vu que le devin est joué dans la pièce par une vieille femme aveugle. L'opposition est totale: Tirésias est à même de parler en bamanan parce qu'elle est liée à sa terre et aux cultes des esprits et des morts: c'est par cet idiome que passe la communication entre le visible (les êtres humains) et l'invisible (les dieux). En tous cas, Créon ne comprend le bamanan parce qu'il est focalisé sur le présent et, comme une femme le lui rappelle: "Elle [Tirésias] parle la langue que vous avez oubliée" (65) et "Certaines vérités ne sont pas à leur aise dans la langue des esclaves" (65). De toute façon, Créon aura besoin de la médiation d'un enfant pour traduire le langage du devin.

L'analyse des deux pièces nous permet de conclure que les auteurs ont essayé de s'ouvrir au monde entier, à l'universalisme tout en visant le particularisme local. La recherche identitaire et esthétique a abouti à une décomposition de la pièce originale, à une analyse très serrée de l'œuvre qui a consenti d'identifier les éléments culturels qui pouvaient s'appliquer à la Caraïbe et à l'Afrique. Les écrivains ne se sont pas arrêtés là: si Morisseau-Leroy a exploré les possibilités littéraires d'une langue orale, la mise en scène de Kouyaté a montré au monde l'assimilation de deux cultures qui sont très éloignées au niveau temporel et géographique. Carla Fratta, à l'entrée "Identité" de l'essai *Abbecedario postcoloniale*, souligne que l'attention réservée aux questions de la perception du décolonisé naît après les accusations de déculturation. Les écrivains réagissent et récupèrent l'identité collective qui est en danger (147). En ce qui concerne les pièces analysées, le problème est un peu différent. Morisseau-Leroy a trouvé un lien entre ce patrimoine qui est bien vivant et l'une des œuvres les plus importantes de la culture européenne. Ses préoccupations se re-

lient d'abord au langage parce que c'est grâce au créole qu'il peut mettre en scène la vie quotidienne d'Haïti et les émotions qui passent par l'idiome du peuple. On a vu que la réalité spatiale se partage en deux lieux qui produisent une fusion entre le Réel et l'Idéal. Pour Kouyaté, au contraire, l'essentiel est de transmettre aux générations successives l'énorme potentiel que la culture africaine ne cesse d'élaborer. Mais ce n'est pas tout. L'*Antigone* malienne s'ouvre à l'Europe; l'héroïne rentre dans le continent où elle a eu son origine pour apporter de nouvelles significations à une histoire qui a déjà connu de nombreuses adaptations.

Il est donc facile de déplacer Antigone puisque plusieurs écrivains ont déjà exploité cette possibilité. Le défi est de trouver encore de nouvelles lectures. Dans ce cas, le choix du lieu devient fondamental: l'espace géographique n'est pas seulement un cadre, il participe à l'action et à la construction d'un regard pluriel, interculturel qui renouvelle la signification du texte de Sophocle, mais qui permet aussi d'éclaircir certains aspects que le spectateur moderne ne comprend plus.



Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



- Barthes, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris: Éditions du Seuil, 1973.
- Beltrame, Paola. *C'è un segreto tra di noi*. Corazzano: Titivillus Edizioni, 1997.
- Bloom, Harold. *The Western Canon*. New York: Harcourt Brace and Co., 1994.
- Calvino, Italo. *Perché leggere i classici*. Milano: Mondadori, 1995.
- Cantor, Judy. The voice of Haiti. *Miami New Times*, 2 mai 1996. Article disponible sur le site internet: <http://www.miaminewtimes.com/content/printVersion/236624/>.
- Chalaye, Sylvie. Antigone par le Mandéka Théâtre. *Africultures*, 1 mars 1999. Article disponible sur le site internet: <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=746>.
- Corzani, Jack. "La littérature 'créole'". In Corzani, J., Hofmann, L. F., Piccione, M.L.. *Littératures francophones II. Les Amériques (Haïti, Antilles Guyane, Québec)*. Paris: Belin, 1998, 105-112.
- De Angelis, Maria Pia. "Città/campagna". In Albertossi, Silvia (a cura di). *Abbecedario postcoloniale I-II*. Macerata: Quodlibet, 2004, 65-76.
- Fouché, Frank. *Vodou et Théâtre. Pour un nouveau théâtre populaire*. Montréal: Mémoire d'encrier, 2008.
- Fradinger, Moira. Dambala's Daughter: Félix Morisseau-Leroy's *Antigone en Kreyòl*. Mee, Erin B. Foley, Helene P. *Antigone on the contemporary World Stage*. Oxford: Oxford University Press, 2011, 127-146.
- Fratta, Carla. Identità. In Albertossi, Silvia (a cura di). *Abbecedario postcoloniale I-II*. Macerata: Quodlibet, 2004, 145-151.
- Hardwick Lorna. "Refiguring Classical Texts: Aspects of the Postcolonial Condition". In Goff, Barbara E. *Classics and Colonialism*. Liverpool: Duckworth, 2005, 107-117.
- Lelli, Simonetta. "Interculturalità". In Albertossi, Silvia (a cura di). *Abbecedario postcoloniale I-II*. Macerata: Quodlibet, 2004, 153-159.
- Libong, Héric. "Sotigui Kouyaté, l'Afrique et la tragédie grecque". *L'Humanité*, 16 janvier 1999: 41.
- Magris, Claudio. "Se il lutto di Antigone si addice ai Caraibi". *Corriere della Sera*, 24 mars 2012: 58-59.

- Mansouri, Hassouna. "Sotigui Kouyaté: consécration d'une icône de l'Afrique". *Africultures*, 28 juillet 2009. Article disponible sur le site internet: <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=8818>.
- Morisseau-Leroy, Félix. *Antigone en créole*. Traduction française par Édris Saint-Aimant. Paris: Présence Africaine, 1959. [Nendeln: Kraus Reprint, 1954].
- . "Félix Morisseau-Leroy. Interview". *Callaloo* 15 (1992): 667-670.
- . "The awakening of Creole consciousness". *The Unesco Courier* 36 (1983): 18-20.
- . "La littérature haïtienne d'expression créole. Son avenir". *Présence Africaine* 17 (1957-1958): 46-55.
- Mossetto, Anna Paola. "Scene da un'Antigone creola". In Galazzi, E. e Bernardelli, G. (a cura di) *Lingua, cultura e testo. Miscellanea di studi francesi in onore di Sergio Cigada*, 2.2. Milano: Vita e Pensiero, 2003, 875-888.
- Papalexioiu, Eleni. "Mises en scène contemporaines d'Antigone". In Duroux, R., Urdician, S., Correia, H. (eds). *Les Antigones contemporaines (de 1945 à nos jours)*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2010, 89-103.
- Sagot-Duvauroux, Jean-Louis. Dembélé-Guimba, Habib. *Antigone*. Paris: La Dispute, 1998.
- Shelton, Marie-Denise Alfred. "Le défi théâtral dans *Antigone* de Félix Morisseau-Leroy et *La Tragédie du Roi Christophe* d'Aimé Césaire". *Boutures* 1.2 (2000): 27-30.
- Steiner, George. *Les Antigones*. Paris: Gallimard, 1986.