

> ANTIGONE

De SOPHOCLE

mise en scène JACQUES NICHET

du 14 mai au 12 juin 2003

Odéon-Théâtre de l'Europe aux Ateliers Berthier - Grande Salle



Photo : Marc Vanappéghem

> Service des relations avec le public

réservations scolaires : Christine Biemel 01 44 85 40 39 - scolaires@theatre-odeon.fr
actions pédagogiques : Elisabeth Pelon 01 44 85 40 33 epelon@theatre-odeon.fr

dossier également disponible sur <http://www.theatre-odeon.fr>

> Prix des places (série unique)

plein tarif : 26 €
tarif scolaire : 13 € (à partir de 8 élèves)

> Horaires

du mardi au samedi à 20h, le dimanche à 15h.
durée du spectacle : 1h50 sans entracte

> Odéon-Théâtre de l'Europe aux Ateliers Berthier

8 Bd Berthier - 75017 Paris
Métro Porte de Clichy - ligne 13
(sortie av de Clichy / Bd Berthier – côté Campanile)
RER C : Porte de Clichy (sortie av. de Clichy) - Bus : PC, 54, 74

> ANTIGONE

de SOPHOCLE

mise en scène JACQUES NICHET

Texte français de IRENE BONNAUD, MALIKA HAMMOU
Collaboration artistique IRENE BONNAUD, GERARD LIEBER et
CELIE PAUTHE

Scénographie GUILLAUME DELAVEAU

Lumières MARIE NICOLAS

Costumes NATHALIE PRATS-BERLING

Musique GEORGES BAUX

Maquillage CATHERINE NICOLAS

avec

Le messager ALAIN AITHNARD

Le coryphée MAURICE DESCHAMPS

Créon - Eurydice ALAIN FROMAGER

Ismène MILLARAY LOBOS GARCIA

Le garde - Tirésias MIREILLE MOSSE

Antigone - Hémon OCEANE MOZAS

Chant CARLOS ANDREU, VINCENT AUDAT,
JAMES GERMAIN, BEN ZIMET

Violon MALIK RICHEUX

Flûte ALY WAGUE

coproduction : TNT-Théâtre national de toulouse Midi-Pyrénées/
Avec le soutien de la Spedidam
et du conseil Général de la Haute-Garonne

> ANTIGONE

Pour moi
Ce n'est pas Zeus qui a proclamé cette interdiction
Ni la Justice qui siège auprès des dieux d'en bas
Les dieux n'ont pas fixé ces lois pour les hommes
Je ne pensais pas que tes proclamations étaient assez puissantes
Pour autoriser un mortel à transgresser les lois des dieux
Les lois non écrites
Celles qui ne peuvent s'effacer
Elles ne sont pas d'aujourd'hui ni d'hier
Elles sont éternelles
Elles existent
Mais personne ne sait depuis quand
Moi
Je n'allais pas
Par crainte de la décision d'un homme
M'exposer à une punition des dieux
Je vais mourir
Je le sais
Qui l'ignore
Et même sans ta proclamation
Si je meurs avant l'heure
Je dis
Moi
Que j'y gagne
Quand on vit comme moi plongé dans le malheur
La mort est un profit
Le sort qui m'attend ne me fait pas souffrir
Si je devais supporter qu'un cadavre issu de ma mère restât sans sépulture
J'aurais mal
Là point de douleur
Je te semble agir comme une folle
Mais peut-être est-ce un fou qui m'accuse de folie

Antigone, vv.450-470

TRADUCTION IRENE BONNAUD et MALIKA HAMMOU
Ed. Les Solitaires intempestifs

> ANTIGONE

Avec une mise en scène de l'*Alceste* d'Euripide qui tourna dans la France entière, Jacques Nichet avait déjà ressuscité l'une des plus émouvantes figures féminines du théâtre grec. Avec *Antigone*, il aborde l'une des héroïnes les plus problématiques, les plus sereinement violentes, les plus fatales de notre culture, celle de la jeune femme « saintement criminelle » qui viole un édit royal au nom d'une loi plus haute. Sa solitude, sa déréliction, sont incarnées ici par Océane Mozas, qui retrouve Jacques Nichet après *Les Cercueils de zinc*. Quant à Créon, le roi qui voudrait, par la seule grâce d'un décret, faire table rase d'un passé maudit, le fondateur du Théâtre de l'Aquarium en a confié le rôle à Alain Fromager (qui prit part à l'*Orestie* selon Mnouchkine avant de mettre lui-même en scène les tragiques grecs dans un beau spectacle : *L'Ultime chant de Troie*).

Chez Eschyle, hommes et dieux foulent fréquemment le même sol ; chez Sophocle, le divin se tient pour ainsi dire hors champ, dans un retraits qui laisse à découvert l'espace où le destin et la réflexion des hommes peuvent jouer librement. L'intrigue d'*Antigone*, à ce point de vue, est caractéristique. Deux volontés s'y affrontent. D'un côté, une jeune orpheline dont les deux frères viennent de s'entretuer pour obtenir ou conserver le trône. De l'autre, un roi couronné de la veille, qui s'arroge le droit de priver de sépulture celui des frères ennemis qui avait combattu contre sa patrie. Antigone, pour sa part, accomplira les rites funèbres, quoi qu'il lui en coûte. Toute la tragédie consiste à donner son plein relief au face-à-face entre ces deux volontés également inflexibles, puis à la défaite du parti faible devant le parti fort. Mais dans le même mouvement, les deux plateaux de la balance tragique s'équilibrent secrètement, comme si le pouvoir d'Antigone s'accroissait avec son abaissement, jusqu'à la catastrophe. En ce fulgurant point de rupture, Créon découvre Antigone agissante *parce que* morte : à son tour, la fille d'Oedipe a rejoint le hors-champ. C'est de là-bas, hors de notre monde, qu'à son tour Créon est frappé de plein fouet, alors qu'il voit enfin, fait voir à tous les citoyens de Thèbes, que lien familial et lien civique, entrelacés, forment un tissu complexe qu'il ne lui appartenait pas de déchirer, mais qu'il a déchiré pourtant – et dans cette déchirure où l'entraîne Antigone se lève comme une énigme qui résonne encore aujourd'hui.



NOTE DU METTEUR EN SCÈNE

En relisant *Antigone*, j'ai le plaisir de me perdre dans le labyrinthe d'une œuvre énigmatique. Les questions se multiplient, qui font corps avec la pièce.

Pourquoi Antigone se précipite-t-elle dans la mort, tête baissée ? Pourquoi Créon inaugure-t-il son règne en déclarant la guerre à un cadavre ? Pourquoi enferme-t-il vivante dans un trou la jeune rebelle alors qu'il laisse le corps de son frère exposé au soleil, à la merci des chiens ? Pourquoi le monarque connaît-il une déchéance aussi rapide que celle d'Oedipe et tout aussi cruelle ? Vers le soir, sa femme et son fils se seront suicidés et le roi d'un seul jour traînera, abandonné de tous, cadavre vivant.

Cette succession d'énigmes a été recouverte, à travers le temps, sous un amas de commentaires et d'interprétations. Antigone n'a pas cessé d'entraîner derrière elle d'autres Antigones : on a voulu voir sous cette figure une Jeanne d'Arc de l'Antiquité, une résistante de la dernière guerre, une martyre laïque de la liberté de conscience. Le mythe semble avoir fructifié aux dépens de la pièce. Il lui fait de l'ombre.

On ne peut sans doute pas séparer Antigone de Créon : ce sont deux figures qui se font face, se renforcent en s'opposant. Chacune est le miroir de l'autre et son repoussoir.

Nous chercherons, par la mise en scène, à mettre en mouvement et en lumière l'engrenage terrifiant dont Antigone et Créon sont à la fois les rouages et les victimes. Il ne s'agit donc pas de prendre parti facilement pour Antigone contre Créon ou de défendre, coûte que coûte, Créon face à Antigone.

Nous laisserons de côté cette querelle inutile pour porter notre attention sur la machine qui relie et broie énigmatiquement Antigone et Créon, et derrière eux Hémon et Eurydice. On se rappelle que, dans l'Antiquité, un petit nombre d'acteurs se partageait les rôles. Sans chercher à revenir à une illusoire reconstitution d'un rituel, nous avons proposé à Océane Mozas de jouer Antigone et Hémon, à Alain Fromager Créon et Eurydice, car les rouages de cette « machine infernale » semblent se démultiplier. L'identité personnelle est comme balayée par le destin.

Dans le tourniquet de la tragédie, les mêmes mots, pris dans un sens, puis dans le sens contraire, tuent par ricochets. C'est vraiment le moment de remonter à l'énigme du texte : là où les figures et les mots se dédoublent, comme dans les oracles.

JACQUES NICHET

> ANTIGONE

> Sommaire

- > Personnages et résumé.....pages 1 et 2
- > La Légende de Thèbes..... pages 3 et 4

Autour du personnage d' Antigone.

- > L' Ambivalence d' Antigone par JEAN PIERRE VERNANT.....page 5
- > L' Impatience d' Antigone par GEORGES STEINER.....page 6
- > Antigone inhumaine par JACQUES LACAN.....page 7
- > La sauvagerie d' Antigone par KATHRIN ROSENFELDpages 8 et 9

La musique et le chant dans la mise en scène

- > Entretien avec GEORGES BAUX..... pages 10 et 11
- > Le coeur et les tragédies grecque..... pages 12 et 13
- > L' acteur et le chant.....pages 14 et 15
- > Dionysos et l'art de la flûte..... page 16
- > Tragédie grecque et musique Andalousepage 17

La traduction

- > notes sur la nouvelle traduction d' Antigone page 18
- > Extraits de la traduction de Irène Bonnaud et Malika Hammou.....page 19
- > Autres traductions du même extrait.....pages 20 à 23

L' Enterrement des morts

- > A travers des textes de la littérature du monde.....page 24
- > Afghanistan : des cadavres bafoués par l' armée rouge.....page 25
- > Afrique : un homme réclame le cadavre de son père..... page 26 et 27
- > Liban : enterrer le corps de son père dans son pays natal..... pages 28 et 29
- > Grèce antique ; manipulation d' un cadavre pour la propagande..... page 30

Biographie

- > JACQUES NICHET.....page 32

Croquis de costumes



PERSONNAGES ET RESUME

Antigone, fille d'Œdipe et de Jocaste

Ismène, sœur d'Antigone

Créon, frère de Jocaste, roi de Thèbes

Hémon, fils de Créon, fiancé à Antigone

Eurydice, femme de Créon

Le devin aveugle Tirésias

Un garde

Un messenger

Un serviteur du palais

Un chœur

Prologue vers 1-99

Antigone apprend à Ismène l'ordre de Créon : laisser le corps de Polynice sans sépulture sous peine de mort. Cependant, elle se dit prête à inhumer son frère, tandis que sa sœur craint le châtement.

Parados (entrée du chœur), vers 100-154

Rappel de la lutte fratricide qui s'est achevé par la mort d'Étéocle et de Polynice.

Premier épisode, vers 155-331 : le coryphée, Créon, le garde

Créon impose son autorité de nouveau roi de Thèbes : il justifie son ordre de laisser le cadavre du «traître» Polynice être «la proie des oiseaux et des chiens». Un garde vient alors annoncer que, malgré la surveillance, le corps a été «recouvert de fine poussière». Fureur de Créon qui menace le garde et lui ordonne de retrouver le coupable.

Premier stasimon, vers 332-373

Le chœur chante les «merveilles accomplies par l'homme dans tous les domaines de la technique et de la pensée..»

Deuxième épisode, vers 374-581 : le coryphée, le garde, Antigone, Créon, Ismène

Le garde amène Antigone, surprise alors qu'elle était revenue enterrer son frère selon les rites. Violent face-à-face Antigone/Créon. Arrive Ismène qui se déclare prête à partager le sort de sa sœur : Antigone la rabroue. Créon ordonne de les enfermer toutes les deux.

Deuxième stasimon, vers 582-625

Lamentations sur les malheurs que doivent subir les hommes et sur le sort des Labacides.

Troisième épisode, vers 626-780 : le coryphée, Créon, Hémon

Entrée en scène d'Hémon, Créon, exalte les vertus d'obéissance chez les fils et d'autorité chez les rois. Hémon lui conseille d'écouter la rumeur du peuple en faveur d'Antigone. Dispute entre le père et le fils. Créon lui reproche son amour pour Antigone, Hémon sort en proférant des menaces inquiétantes.



PERSONNAGES ET RESUME (SUITE)

Troisième stasimon, vers 781-800

Le chœur célèbre le pouvoir d'Eros (l'Amour).

Quatrième épisode, vers 801-943 : le coryphée, Antigone, Créon

Pathétiques adieux d'Antigone à la lumière du jour et aux bonheurs qu'elle ne connaîtra pas : elle s'apprête à «descendre dans le séjour des morts».

Quatrième stasimon, vers 944-987

Evocation de quelques figures mythiques qui ont péri ensevelies vivantes comme Antigone.

Cinquième épisode, vers 988-1114 : Tirésias, Créon, le coryphée

Arrive le devin Tirésias qui reproche à Créon son intransigeance et le menace de la vengeance des Erinyes , s'il ne revient pas sur ses décisions.concernant Polynice et Antigone. Créon se résout à céder.

Cinquième stasimon, vers 1115-1154

Le chœur appelle Dionysos à se manifester à Thèbes afin de protéger la cité.

Exodos, vers 1155-1353 : le messager, le coryphée, Eurydice, Créon, le serviteur

Entrée en scène d'Eurydice ; un messager vient lui annoncer la mort d'Antigone, qui s'est pendue dans son tombeau, et le suicide d'Hémon, que son père n'a pu empêcher. Sortie d'Eurydice. Arrive Créon portant le cadavre d'Hémon. Désespéré, il reconnaît sa folie. Un serviteur vient alors annoncer la mort d'Eurydice, qui s'est poignardée dans le palais. La tragédie s'achève sur les lamentations de Créon, suivies d'un bref commentaire du chœur.



L'histoire commence en Orient, au Royaume de Tyr. Le fils du Roi, le Phénicien Cadmos, part en Grèce à la recherche de sa sœur Europe, enlevée par Zeus. Mais l'oracle de Delphes lui ordonne d'abandonner sa chasse et de suivre une vache marquée au flanc du signe de la lune : il devra fonder une ville à l'endroit précis où elle se couchera, épuisée par sa course. La vache conduit Cadmos en Béotie, près d'une fontaine, la Dircé.

Cadmos et les dents du dragon

Cadmos veut alors sacrifier l'animal pour garantir les meilleurs auspices à la future cité de Thèbes, mais la fontaine est gardée par un dragon, serviteur d'Arès, le dieu de la guerre. Cadmos le tue, puis, sur l'ordre de la déesse Pallas Athéna, sème les dents du dragon dans les environs, au bord du fleuve Isménos. Au contact de la terre fertile, les dents germent. Du sol poussent des guerriers tout armés. Cadmos se tourne vers Athéna qui lui conseille de jeter une pierre entre les guerriers. Ces derniers s'accusent les uns les autres d'avoir jeté la pierre et s'entre-tuent. Cadmos construit la ville avec les «descendants du dragon», les rares survivants de ce massacre fratricide, événement qui hantera à jamais les citoyens de Thèbes : la cité sera vouée aux «querelles entre hommes du même sang». Cadmos, pour réparer la mort du dragon, entre au service d'Arès et épouse Harmonie, la fille d'Arès et de la déesse de l'amour, Aphrodite. Tous les dieux assistent au mariage. Cadmos gouverne avec sagesse la nouvelle cité et apporte à la Grèce l'alphabet, invention de son peuple, les Phéniciens. A leur mort, Cadmos et Harmonie sont transformés en serpents et sont admis au séjour des Bienheureux, les Champs Elysées.

Amphion et Niobé

Pour un temps, les jumeaux divins Amphion et Zéthos, fils de Zeus et d'Antiope, prennent le contrôle de Thèbes et construisent ses remparts, la fameuse muraille aux sept portes. Sa construction est surnaturelle : il suffit à Amphion de jouer de la lyre pour que les pierres charmées s'assemblent à elles seules. Les remparts sacrés de Thèbes sont l'œuvre de la musique. Amphion et son épouse Niobé, fille de Tantale, ont sept filles et sept fils, mais Niobé est punie pour avoir insulté Lété, la mère d'Apollon et d'Artémis, qui n'a en elle que deux rejetons : tous ses enfants sont massacrés. Elle est comme pétrifiée par le chagrin et Zeus la transforme en rocher dont s'écoule éternellement un torrent de larmes. Quant à Amphion, il est transpercé de flèches et précipité dans les Enfers.

Hormis le règne d'Amphion, ce sont les enfants et petits-enfants de Cadmos, fondateur de la ville, qui se succèdent sur le trône de Thèbes. Eux aussi auront des destins tragiques.

Naissance de Bacchos

Sémélé, fille de Cadmos et d'Harmonie, est séduite par Zeus et se retrouve enceinte d'un fils du dieu, Bacchos-Dionysos. Insistant pour voir Zeus, son amant, sous sa véritable apparence, elle est foudroyée par son éclat : l'enfant qu'elle portait doit terminer sa gestation dans la cuisse de Zeus, son père. Quand Thèbes est en danger, ses citoyens invoquent Bacchos, le dieu de l'ivresse et du théâtre, fils de la thébaine Sémélé pour qu'il revienne sauver sa ville natale.

Mais un jour, le petit-fils de Cadmos, Penthée, devenu roi de Thèbes, refuse de reconnaître les pouvoirs de Bacchos, son cousin né de Zeus. Ce dernier se venge de lui : il est déchiré par les femmes de Thèbes.



Le destin des Labdacides

Labdacos, autre petit-fils de Cadmos, monte sur le trône et ses descendants, les Labdacides, forment la famille royale de Thèbes.

Le fils de Labdacos, Laïos, part en exil pendant le règne d'Amphion et de Zethos. Il trouve refuge à Corinthe et tombe amoureux du fils du roi Pélopos, Chrysippe. Ce dernier ne répond pas à ses avances et Laïos tente de le violer. Chrysippe se suicide. Pélopos lance alors une terrible malédiction contre Laïos, responsable du suicide de son fils : la lignée des Labdacides ne pourra pas se perpétuer, elle sera vouée à la disparition.

Laïos revient à Thèbes et monte sur le trône. Il épouse Jocaste, sa cousine, petite-fille de Penthée. Un oracle prédisant que le fils de Laïos tuerait son père, le roi décide d'abandonner dans les montagnes l'enfant mâle que Jocaste a mis au monde. Mais le petit Œdipe est recueilli par des bergers qui le confient au roi de Corinthe. Il grandit en croyant que ce dernier est son père véritable et lorsqu'un oracle lui prédit à nouveau un parricide, il s'enfuit de Corinthe pour ne pas mettre le roi en danger.

Au carrefour d'une route, il croise par hasard Laïos et se querelle avec lui : il tue son père sans le savoir. Arrivé à Thèbes, il parvient à résoudre l'énigme du Sphinx, un monstre qui faisait régner la terreur. Les Thébains et le Régent, Créon, frère de Jocaste, l'accueillent en bienfaiteur, lui offrent le trône et la main de la veuve du roi. Œdipe monte sur le trône de Thèbes sans savoir qu'il en est l'héritier légitime et épouse Jocaste sans savoir qu'elle est sa mère. La peste s'abat alors sur la ville. Le devin Tirésias révèle le vérité à Œdipe. Ce dernier se crève les yeux puis est chassé de la ville. Jocaste se pend.

Les enfants d'Oedipe

Quatre enfants sont nés de l'union incestueuse d'Œdipe et de Jocaste : Étéocle et Polynice, qui doivent désormais se partager le trône, et deux sœurs, Antigone et Ismène.

Étéocle, le moment venu refuse de céder le pouvoir à Polynice. Ce dernier trouve refuge dans la cité rivale d'Argos et y épouse la fille du roi. Argos lance alors une expédition militaire contre Thèbes pour rétablir Polynice dans son droit. Mais Thèbes remporte la victoire grâce à l'intervention des dieux : Tirésias avait prédit que l'armée thébaine serait victorieuse si le fils aîné de Créon, Mégarée se sacrifiait en se jetant du haut des remparts. Mégarée accomplit son sacrifice et son père, général de l'armée thébaine, met en fuite les troupes ennemies. Les sept chefs de l'armée argienne sont tués. Étéocle et Polynice s'entre-tuent en un combat singulier. Créon monte à nouveau sur le trône et interdit l'ensevelissement du traître Polynice. Mais Antigone refuse toute différence de traitement entre ses frères. C'est en ce point de la légende que commence la tragédie de Sophocle.

> L' AMBIVALENCE D' ANTIGONE

A.S. — La figure d'Antigone est fréquemment invoquée aujourd'hui, elle est même utilisée un peu à toutes les sauces. Cette figure marque-t-elle l'importance de la référence à l'antiquité grecque dans le monde du théâtre aujourd'hui, et le théâtre débouche-t-il directement sur la politique ?

J.-P.V. — Directement, je ne suis pas sûr ; il y a plusieurs théâtres, il y a beaucoup de politique, il y a des théâtres qui débouchent sur la politique. En Grèce tout le monde va au théâtre, et même à un moment donné on a payé les gens pour qu'ils puissent y aller, c'est vraiment un spectacle collectif, c'est toute la cité qui se met en scène devant elle-même.

Antigone est à la fois limpide et totalement ambivalente. Chacun de nous et chaque époque a eu son Antigone ; elle est le refus, les lois non écrites s'opposant aux lois civiles injustes, mais aussi une femme qui est limitée dans son refus de s'ouvrir à l'autre, d'être pleinement femme ; Antigone est comme ces vierges chasseresses de la mythologie qui ne veulent pas se marier, elle a un côté fanatique comme son père. Platon déclare dans *les Lois* que quand il y a un traître, il faut prendre son cadavre et le jeter en dehors du territoire de la cité. C'est vrai que l'action d'*Antigone* est discutable mais c'est ce qui fait son intérêt, car tout refus ne vaut que parce qu'il est discutable.

Entretien avec JEAN-PIERRE VERNANT

> L'IMPATIENCE D'ANTIGONE

Il y a une impatience métaphysique. Laissez-moi poser cette question de l'impatience. Il y a une impatience très particulière qui était peut-être celle de Jeanne d'Arc à Compiègne. On a toujours dit qu'on l'avait avertie de ne pas entreprendre ce siège, qu'il y avait des raisons militaires excellentes, etc., tactiques et même politiques. Un avertissement devant le désastre. Mais une impatience, une solitude terrible, de ne pas vouloir attendre.

Il y a, je crois, dans la politique messianique, et cette fois-ci, il y a un élément du messianique, il peut y avoir une grande impatience. On en a assez des saloperies, comme vous dites, des salauderies de ce monde. On n'en peut plus.

On nous dit toujours : après-demain, le royaume de la justice. Peut-être le Messie. Il y a ceux qui disent : je ne peux plus attendre.

(...)

J'invoque de mon côté quelqu'un qui a le même âge qu'Antigone, un tout jeune homme: Monsieur Saint-Just. [...] Saint-Just, dans ce grand discours, un des derniers avant Thermidor, quand il dit que le bonheur est une idée nouvelle en Europe, il dit quasiment : écoutez, lundi matin, ça doit arriver. Lundi matin, le royaume de la justice. On en a assez d'attendre. Cette immense impatience est aussi chez Antigone, et dans la traduction de Hölderlin, qui est beaucoup plus qu'une traduction; il traduit *antithéos* comme celui qui est tellement impatient qu'il ne veut même pas attendre que Dieu vienne enterrer le corps, car les dieux ont donné le signal. Il est très possible de dire : attends un peu, ma petite, Créon c'est notre affaire, on s'occupera de celui-là. Elle ne veut pas. Et là, le mot hérésie est totalement faux : il y a une espèce de rivalité merveilleuse, de rivalité avec l'impatience de Dieu.

Entretien avec GEORGES STEINER



Antigone, c'est l'héroïne. C'est celle qui porte la voix des dieux. C'est celle, traduit-on le grec, qui est plus faite pour l'amour que pour la haine. Bref, c'est une véritablement tendre et charmante petite personne si l'on en croit cette sorte de commentaire en eau-de-bidet qui fait le style de ce qu'en disent les bons auteurs.

« *Désastre* »

Ce mot est irremplaçable. Il désigne la limite que la vie humaine ne saurait trop longtemps franchir. Le texte du Chœur est là significatif et insistant... Au-delà de cette *Atè*, on ne peut passer qu'un très court temps, et c'est là que veut aller Antigone. Il ne s'agit pas d'une expédition attendrissante. Vous avez de la bouche même d'Antigone le témoignage du point où elle en est - littéralement, elle n'en peut plus. Sa vie ne vaut pas la peine d'être vécue. Elle vit dans la mémoire du drame intolérable de celui dont a surgi cette souche qui vient d'achever de s'anéantir sous la figure de ses deux frères. Elle vit au foyer de Créon, soumise à sa loi, et c'est cela qu'elle ne peut supporter.

Elle ne peut supporter, direz-vous, de dépendre d'un personnage qu'elle exécra. Après tout, pourquoi ? Elle est nourrie, logée, et dans Sophocle, on ne la marie pas comme Electre dans Giraudoux. Ne croyez d'ailleurs pas que ce soit Giraudoux qui l'ait inventé, c'est Euripide, mais chez lui, on ne la marie pas au jardinier. Donc, c'est ainsi, Antigone ne peut pas supporter cela, et cela pèse de tout son poids pour nous expliquer sa résolution, affirmée dès le départ dans son dialogue avec Ismène.

Ce dialogue est d'une cruauté exceptionnelle. Ismène lui fait remarquer - Écoute, vraiment dans la situation où nous sommes, on n'est pas déjà très libres aux entourures, n'en remettons pas. Antigone saute immédiatement là-dessus - Surtout, maintenant, ne reviens plus sur ce que tu viens de dire, car même si tu voulais, c'est moi qui ne veux plus de toi. Et le terme « *inimitié* », est tout de suite produit concernant ses rapports avec sa sœur et ce qu'elle retrouvera au-delà quand elle retrouvera son frère mort. Celle qui dira plus tard "Je suis faite pour partager l'amour et non pas la haine" se présente tout de suite avec le mot d'*inimitié*.

Dans la suite des événements, quand sa sœur reviendra vers elle pour partager son sort, quoique n'ayant pas commis l'action interdite, elle la repoussera également avec une cruauté et un mépris qui dépassent toutes les limites dans le raffinement, car elle lui dit — *Reste avec Créon que tu aimes tant*. Voici donc pour silhouetter l'énigme que nous présente Antigone, celle d'un être inhumain. Ne la situons pas dans le registre de la monstruosité, car qu'est-ce que ça voudrait dire de notre part ? C'est bon pour le Chœur, qui est là dans toute cette histoire, et qui à un moment, après une de ces répliques à vous couper le souffle qui sont celles d'Antigone, s'écrie - Elle est « *sauvage* ». On traduit cela comme on peut, par *inflexible* [aussi]. Cela veut dire littéralement quelque chose de non civilisé, de cru — le terme de crudité correspond le mieux, quand on l'utilise pour parler des mangeurs de chair crue. C'est le point de vue du Chœur. Il n'y comprend rien. Elle est aussi « *sauvage* » que son père, voilà ce qu'il dit.

Qu'Antigone sorte ainsi des limites humaines, qu'est-ce que cela veut dire pour nous ? — si ce n'est que son désir vise très précisément ceci - au-delà de l'*Atè*. Le même mot, *Atè*, sert dans *atroce*. C'est ce dont il s'agit, et c'est ce que le Chœur répète à tel moment de son intervention avec une insistance technique. On s'approche ou on ne s'approche pas d'*Atè*, et quand on s'en approche, c'est en raison de quelque chose qui est lié dans l'occasion à un commencement et à une chaîne, celle du malheur de la famille des Labdacides. Quand on a commencé de s'en approcher, les choses s'enchaînent en cascade,

JACQUES LACAN, *Séminaire*



La chute dans la sauvagerie inhumaine hante les grandes lignées thébaines, descendantes des *spartoi* (semés). Ces monstres originaires nés des dents du dragon semées dans la terre se sont entre-tués sous l'empire de leur démesure et l'on peut penser que Polynice et Étéocle, leurs descendants humains, agissent sous l'empire de cette tare ancestrale quand ils s'abattent l'un l'autre. Il est clair en tout cas que, dès le début, Ismène ressent une honte profonde devant les malheurs provoqués par ses frères et ses parents. La façon dont elle exprime sa honte et sa mortification montre la crainte de ce que la malédiction n'atteigne tous ceux qui resteront fidèles aux Labdacides. C'est la propre fille d'Œdipe qui ressent la peur atavique que Sophocle prêtera au messager *dans Œdipe Roi* (v. 1224 sq.) — une peur qui exige la distance la plus radicale par rapport à tous les descendants de la lignée souillée. Par conséquent, Créon n'aurait-il pas raison de s'inquiéter des fiançailles de son fils avec la fille d'Œdipe, qui semble être aussi "cruel", "malheureux" et rebelle que son père et ses frères ?

On ne peut pas nier que l'étrange obstination avec laquelle Créon impose son décret soit un échantillon impressionnant d'une sincère conviction. Elle n'a rien du cynisme rusé d'un tyran froidement machiavélique, ni de la patience stoïque du tyran "éclairé". Après la double mort des frères, Créon se voit tout d'un coup dans une situation où se chevauchent - plus que dans l'interrègne antérieur - les soucis politiques et religieux d'un chef pour le bien de l'État, et les angoisses et les espoirs du père soucieux du bien de son dernier fils. En tant que chef, il a la tâche de purifier la ville où règne la paix douteuse d'un vainqueur qui est, en même temps, un vaincu. Thèbes a mis en fuite l'armée ennemie, mais a perdu son chef et le frère de celui-ci : un ennemi (*anêr dusmenê* qui est, en même temps, ami (*philos*). Étéocle et Polynice apparaissent ainsi comme un doublet qui met en scène deux tendances antagoniques et complémentaires de la logique mythique, l'enchevêtrement des fonctions opposant le roi et le chef militaire, le pouvoir civil et le pouvoir religieux. Une ombre plane sur la victoire - l'ombre du miasme que Créon attribue à l'inceste d'Œdipe. Au-delà des motifs familiaux, Créon a donc des raisons objectives de s'inquiéter du mariage d'Hémon avec Antigone. Celui-ci pourrait non seulement ressusciter la lignée - et le règne - des Labdacides, mais, il unirait le dernier fils de Créon à une cousine par trop consanguine — mauvais augures pour la progéniture du couple et pour la pureté de la ville. Il faudrait un vrai effort de calcul pour faire la liste de tous les liens de parenté unissant les enfants d'Hémon avec Antigone à leurs parents. Sincèrement, aucun père ne peut désirer pour son propre fils une progéniture aussi désordonnée et inquiétante. Et aucun chef soucieux d'un minimum d'ordre symbolique ne peut permettre qu'un mariage aussi confus se réalise. D'un point de vue psychologique, la subtilité avec laquelle Sophocle entre-tisse ces deux problématiques est inouïe. Plus Créon réfléchit sur les possibles causes du malheur de Thèbes, plus il cherche une solution pour le bien de l'État, et plus il est amené à percevoir l'extension abyssale du désastre simultanément politique, familial et personnel qui attend son fils Hémon. Dans cet enchaînement, la "froide" obstination avec laquelle Créon impose son décret est rigoureusement le "sacrilège tyrannique" d'un fondateur de l'État qui n'a d'autre possibilité d'instaurer un ordre humain, social et politique, qu'en rompant avec les anciennes mœurs des descendants d'Œdipe.

L'effort de Créon face à la tare de Thèbes

Au début de la tragédie, Créon fait donc face à un défi qui pourrait rapprocher son action de ce que l'idéologie athénienne voit de grandiose dans l'idée de la "tyrannie" : l'instauration d'un nouveau règne.



LA SAUVAGERIE D'ANTIGONE (SUITE)

En grec ancien, "tyrannie" ne signifie pas seulement "despotisme", mais d'abord "pouvoir qui n'est pas hérité", mais conquis à travers la "réalisation/achèvement de soi". Le Créon de Sophocle semble sincèrement disposé à assumer cette tâche : il cherche à fonder une nouvelle lignée en purifiant Thèbes du miasme d'Œdipe. Du point de vue de l'action, il y a donc un strict parallélisme avec l'effort d'Antigone que Hölderlin et Hegel ont remarqué. La différence entre les deux trajectoires héroïques se situe au niveau du rapport que les héros établissent (ou manquent d'établir) avec le tout de l'action, c'est-à-dire avec la chaîne des causes qui précèdent leurs actions et leurs origines (ce que les Anciens appellent le destin, la Nécessité).

La tâche principale de Créon consiste à purifier le miasme en séparant les "amis" des "ennemis", les "bons" des "mauvais". Ce n'est pas une tâche facile dans une ville atteinte par la "fatalité du *genos*", c'est-à-dire par la menace d'un désordre de la génération remontant aux origines monstrueuses de Thèbes. Dans le cycle mythique, les grandes lignées de Thèbes — celle d'Œdipe comme celle de Créon — descendent toutes des Spartes : hommes "semés", nés de la terre comme des pousses végétales. Leur origine sauvage et inhumaine (sans union rituelle d'un père et d'une mère) les place dans un limbe indéterminé entre le sur- et le sous-humain : ils méconnaissent la solidarité entre parents, et l'amitié ou les alliances politiques (*philia*). Livrés à leur démesure sauvage, ils se précipitent les uns sur les autres et s'exterminent mutuellement. Cette tare semble périodiquement ressurgir dans la fatale fragilité des frontières qui assurent l'amitié entre parents ou alliés. Celle-ci se manifeste dans certaines anomalies dans la transmission du pouvoir et dans les incohérences de la succession. Œdipe méconnaît son père, le tue et se met à la place de celui-ci. Les générations commencent, à partir de ce moment, à progresser et à régresser simultanément. Œdipe est fils et époux, Antigone, fille et petite-fille de Jocaste, fille et sœur de son père. Ils sont donc simultanément "antérieurs" et "postérieurs" à leur temps et à leur place dans la généalogie, "en deçà" et "au-delà" de leurs propres identités. Cette confusion des identités devient tout à fait évidente avec Étéocle et Polynice, qui, selon les termes de Sophocle, se tuent l'un l'autre et soi-même. Le fratricide est désigné comme un suicide où se confondent "le même" et "l'autre". Accentuant cette confusion, Tirésias joue un rôle déconcertant et "impossible" dans le cycle thébain. Il est omniprésent à tous les moments du cycle mythique, du début jusqu'à la fin — omniprésence qui contrarie la logique du temps humain, normalement restreint à une, deux ou trois générations. Tirésias, néanmoins, apparaît dans toutes les séquences du mythe, il vit de manière "irrationnelle" et inexplicable dès les temps de Cadmos-fondateur jusqu'à la destruction de Thèbes. Cet étrange vivre-au-delà-de-soi-même est un des signes de l'organisation défectueuse ou excessive du temps, de l'espace et des statuts symboliques des hommes et des femmes thébains.

KATHRIN ROSENFELD

Antigone, de Sophocle à Hölderlin

« On n'imposera pas d'entrée de jeu un chœur constitué : il se formera progressivement au fil de la représentation. Il suffit, pour la première intervention, par exemple, de faire entrer le coryphée et un chanteur. Le premier dit le poème de la victoire de Thèbes, l'autre écoute. C'est une invitation à la formation d'un chœur pour rendre grâce à Dionysos. Personne ne répond. L'assistant du coryphée lance, lui aussi, un chant d'appel, une fois, deux fois, trois fois et soudain, invisibles, d'ailleurs, de loin, d'autres voix reprennent le même appel, chacune dans une langue étrangère, en provenance des différents chemins du monde que parcourt Dionysos, le dieu errant»

JACQUES NICHET

Entretien avec Georges Baux

Georges Baux, quelle est votre fonction ?

Je suis réalisateur musical. Après avoir défini des options et des objectifs avec Jacques Nichet, je dois tenir le cap, rassembler et structurer des propositions diverses émanant des chanteurs et musiciens que nous avons choisis ensemble, afin de créer un parcours musical cohérent. Cela a d'ailleurs une analogie directe avec le travail que j'effectue en tant que producteur artistique sur les enregistrements musicaux dont je m'occupe. J'ai également composé les parties chantées des *kommoi* d'Antigone et Créon.

Quelles pistes ont été données pour Antigone ?

Elles ont été en évolution constante dans la période préparatoire. Par exemple en juin 2003 nous avons fait des tentatives pour chanter en français les textes de chaque *stasimon*, les moments où les choristes chantaient. Cela nous a permis d'étudier en détail ces passages particuliers. Mais la forme qui se dégageait ne nous convenait pas car on perdait une grande partie du sens de ce qui était évoqué là par le poète. Il a donc été décidé d'aller vers la prolongation du poème dit par le coryphée, comme un écho, une réponse, une réaction.

Comment s'est fait le recrutement ?

Par de nombreuses auditions. Le principe était de mettre ensemble des gens très différents, de ne pas chercher, comme pour un chœur traditionnel, une complémentarité et une harmonie mais au contraire des individualités fortes. Un groupe déstructuré avec des voix solos particulières et qui peut-être avec le temps ferait quelque chose en commun. Rien de donné au départ.

Comme si nous avions rencontré des artistes sur le bord du chemin et leur avions donné rendez-vous à Toulouse quelques mois plus tard pour raconter une histoire.

Pour les musiciens, nous voulions des instruments légers, aériens pour évoluer sur scène. Le choix s'est porté sur la flûte, qui est d'ailleurs liée aux origines de la tragédie grecque, et le violon. Nous utilisons aussi quelques éléments de percussions métalliques joués au maillet ou à l'archet.



Pouvez-vous présenter les chanteurs et musiciens du spectacle ?

Il y a 4 chanteurs et 2 musiciens.

James Germain, qui a déjà travaillé avec Jacques Nichet et moi-même, dans *La Tragédie du roi Christophe* est un spécialiste du chant haïtien. Il a une voix atypique, surprenante, dont je ne connais pas d'équivalent, riche de la pratique des chants populaires, de la tradition du vaudou, du gospel, mais aussi du répertoire lyrique.

Ben Zimet est conteur et chanteur de tradition yiddish : celle des Juifs d'Europe de l'Est. Il a créé plusieurs spectacles au fil des ans dont récemment *Talila, Ben Zimet et le Yiddish Orchestra* à l'Auditorium Saint-Germain-des-Prés à Paris. Il possède un répertoire très riche de contes, légendes et chants de la tradition juive.

Carlos Andreu apporte l'univers du flamenco et de la musique catalane. Il est grand connaisseur de la musique populaire mais aussi du jazz et des recherches contemporaines. Il a dernièrement composé un récital, un conte et un spectacle à partir des propos et des écrits d'Antoni Gaudi.

Vincent Audat, comédien-chanteur, a travaillé à de nombreuses créations de théâtre musical. Il apporte un répertoire de chants, du Moyen-âge à l'époque contemporaine, glanés dans tous les pays de la Méditerranée et jusqu'en Roumanie et Georgie. Il s'accompagne parfois avec un instrument indien, le surpati. Il a une voix inhabituelle avec une tessiture très importante.

Malik Richeux est violoniste. Je l'ai croisé sur un enregistrement du groupe *Dezoriental*. De formation classique, sa palette est très large : musiques d'improvisation, manouche, orientale, populaire. Il a joué par exemple avec Latcho Drom et Bernardo Sandoval et composé des musiques de scène pour le théâtre et pour la danse.

Aly Wagué a aussi travaillé dans *La Tragédie du roi Christophe*. Il est un des rares musiciens au monde à pratiquer l'art de la flûte *peul*, il connaît les secrets des cris gutturaux où la voix se mêle au souffle. Flûtiste, il pratique aussi la kora. Il est souvent sollicité par des musiciens de jazz ou des musiciens africains comme Mory Kanté et Salif Keita. Il nous apporte des sonorités tout à fait uniques.

Comment avancez-vous ?

Il n'est pas question de reconstituer ce que pouvait être la musique antique. C'est sûrement intéressant sur le plan historique, mais il ne s'agit souvent que d'hypothèses et le résultat a du mal à nous toucher réellement aujourd'hui, - nous ne disposons pas des mêmes codes que les spectateurs d'autrefois.

Nous analysons l'esprit de chaque *stasimon* et cela nous mène assez naturellement à un style musical et à un chanteur.

L'axe dramaturgique nous est donné par le coryphée, à la fois par ses paroles et par sa présence. Il représente un conteur sédentaire qui connaît tous les secrets de son petit coin du monde. Il est accompagné d'un élève, d'un apprenti. D'autres conteurs, voyageurs, viennent jusqu'à lui et font entendre par leurs chants comment l'histoire d'Antigone circule et résonne ailleurs. Et c'est ainsi que s'esquisse à vue l'histoire de ce chœur en train de se constituer.

Propos recueillis par GERARD LIEBER



La puissance de la voix était la première chose essentielle, afin que tous les spectateurs puissent l'entendre sans qu'il ait besoin de crier ; cependant, il n'y a aucune raison de supposer, comme on a pu le penser, que le masque contribuait en quoi que ce soit à renforcer la voix. Mais d'autres qualités étaient également nécessaires : clarté, correction de la diction (...), expressivité en fonction du personnage ou du sentiment, musicalité. L'acteur grec devait changer sa voix en même temps qu'il changeait de masque, passant du vieillard au jeune homme, de la femme au héros. Il devait faire preuve de la même mobilité dans l'émission vocale que l'acteur moderne dans le jeu de physionomie. Il devait être également efficace dans la dispute et dans la narration, les deux modes de la parole qui comptaient le plus au théâtre, comme du reste dans toute la vie publique de la cité. Mais on ne lui demandait pas seulement de parler. Il devait avoir une formation musicale et être expert en récitatifs, qu'il psalmodiait sur divers rythmes, accompagné par la flûte ; et parfois, aux moments de plus forte émotion, il devait être capable de s'élever jusqu'au chant, soit dans un solo lyrique, soit dans des stances alternées avec les répons du chœur.

Une chose est certaine : une fois arrivé, le chœur restait là — avec de très rares exceptions, lorsqu'une sortie suivie d'une nouvelle entrée était nécessaire — jusqu'à sa sortie, exécutée en chantant de nouveau quelques anapestes pour terminer.

Quand ils entraient, généralement après une scène ou une tirade introductive (le prologue), les choristes étaient précédés par leur accompagnateur au hautbois (l'aulète) — le seul à se montrer sans masque — qui venait prendre sa place près de l'autel, au centre de l'orchestra. Le chœur lui-même, nous dit-on, entrait au pas, et il est certain que dans plusieurs pièces il entrait sur un rythme de marche (anapestes).

Le chœur est, en règle générale, particulièrement " en dehors de la pièce " pendant la récitation des odes chorales, ces longs systèmes chantés que les metteurs en scène modernes abrègent, que les traducteurs simplifient et que le lecteur est tenté de sauter. Antigone a été conduite à la mort. Créon est silencieux. Le chœur de vieillards se met à chanter l'histoire des trois autres femmes de la légende qui ont subi le même sort qu'Antigone (v. 944-946) :

*Tel fut le destin, mon enfant, de Danaé
Enfermée dans une enceinte de bronze,
Prison secrète comme une tombe,
Où le jour n'entrait pas...*

Leur chant, divisé en deux séries de stances symétriques, combinait des structures métriques de façon à former un tout complexe, qui était nouveau et unique. Cela ressort clairement du texte, mais nous savons mal à quoi cela correspondait du point de vue du jeu. De la musique, tout ce qu'on peut dire c'est que, au moins jusque vers la fin du Vème siècle, elle ne déformait ni n'obscurcissait les mots. Le poète était à soi-même son propre compositeur : il n'adaptait pas les mots à la musique, mais créait pour le chœur un chant dont la musique suivait le rythme des mots et la quantité des syllabes. La fonction du joueur de hautbois était d'être un accompagnateur, rien de plus. On chantait à l'unisson : la polyphonie, au sens moderne du mot n'existait pas. La même correspondance avec le rythme des mots devait se retrouver du côté des mouvements de danse, et l'analyse métrique des odes nous permet au moins de conjecturer si les figures étaient lentes ou rapides, statiques ou animées. Mais, à part ces généralités, notre ignorance est quasi complète. Un ancien commentateur nous dit que tandis qu'il chantait le pre-



LE CHŒUR DANS LES TRAGÉDIES GRECQUES (SUITE)

mier groupe de stances, le chœur évoluait vers la droite (d'où son nom en grec : *strophe*, le fait de se tourner), et tandis qu'il chantait la seconde partie symétrique de la première (*antistrophe*), il évoluait en sens inverse, cependant qu'à la fin, si une strophe supplémentaire était ajoutée (*épode*), il restait immobile. Même si cela était vrai, nous n'en serions pas plus informés sur la nature des mouvements et des gestes, les expressions physiques de l'émotion, la suggestion des images, qui durent constituer l'essence même de la danse accompagnant la récitation des odes, sinon même de celle accompagnant les dialogues. En agençant ainsi paroles, musique et danse, le poète et le maître des chœurs créaient de complexes structures sonores et visuelles d'un genre tout à fait éloigné de notre expérience moderne — les produits les plus élaborés de cette tendance à l'extrême sophistication qui caractérise la tragédie grecque.

H.C. BALDRY, *Le Théâtre tragique des Grecs*

La séparation entre l'acteur et le chœur est un acte complexe au niveau duquel se départagent, de façon entremêlée, le chant de la parole et celui de la musique. Le partage concerne tout d'abord la nomination : l'acteur est le porteur du nom — qui est toujours un grand nom, héros de légende ou roi —, alors que le chœur est anonyme : son anonymat requiert le patronyme de l'acteur par lequel il est indirectement nommé. D'autre part, du fait de la séparation avec l'acteur, il est devenu manquant mais, de ce manque, il est innocent, alors que l'acteur est coupable. Au nom de cette innocence, le chœur tend à défendre la lettre de la loi de la cité sans s'aventurer à questionner cette loi. Ce non questionnement lui confère une position surmoïque que Lacan décrit comme celle du "bénéni-oui-oui". Cette ligne de partage entre le chœur et l'acteur ne prend tout son sens qu'en la référant à la façon dont vont se distribuer, dorénavant, la parole et la musique.

À première vue, cette ligne de distribution est simple : l'acteur, en se séparant du chœur, cesse de chanter pour parler face au chœur auquel est imparti le chant. Mais à un second examen, ce partage est plus complexe et met en évidence que la musique insiste du côté de l'acteur et qu'elle semble au contraire se désister d'une certaine façon du côté du chœur. Qu'elle insiste du côté de l'acteur est rendu patent par le fait que certaines partitions seront chantées par l'acteur. Qu'elle se désiste du côté du chœur est manifesté par le fait que le coryphée, chef du chœur, dialogue avec la loi régissant le logos. La parole de l'acteur, si elle ne chante plus explicitement, est cependant supportée par une musicalité dionysiaque dont elle n'a pas fait, comme le chœur, le deuil ; du fait du pouvoir illimitant de la musique, elle outre-passe toutes lois écrites et rend transmissible la part de réel que la loi ne peut pas prendre en charge.

[...]

Car Dionysos n'est arrêté par aucune des limites, aucune des distinctions qui, dépendant du pouvoir des dieux olympiens assurent la stabilité du réel. Ça n'est pas que Dionysos transgresse les limites, mais qu'à son contact, la notion même de limite perd son sens : tout se passe comme si les distinctions opérées par le pouvoir de nomination du langage perdaient leur consistance quand il approchait, la vie et la mort, le masculin et le féminin, l'ici et l'ailleurs, l'être et l'apparence perdent leurs caractères oppositionnels.

Sans être un représentant aussi puissant que Dionysos de l'antique pensée, l'acteur tragique partage avec lui certains pouvoirs spécifiques : comme Dionysos, il conjoint le paradoxe, d'une part, d'attester la Loi de la cité en se soumettant, à la fin de la tragédie, à la sanction du tribunal, d'autre part, de contester cette loi au nom de l'invocation explicite — comme le fait Antigone — ou implicite, d'une loi non écrite qui est la loi de la musique.

La question maintenant posée est celle-ci : qu'est-ce qu'une voix qui n'a pas perdu sa vocation à l'invocation ? Une voix qui comme celle de l'acteur tragique, peut passer sans discontinuité de l'acte de parole à l'acte de chant du fait d'une continuité intime ?

Cette énigme apparaît dans toute sa force quand, au dernier acte d'*Œdipe roi* ou d'*Antigone*, nous accueillons avec une sorte d'évidence étrange le fait qu'à l'instant où se révèle que tout est perdu pour le héros, qu'il n'y a plus aucun espoir, *il se met à chanter* en invoquant. Dans ce moment où le héros ne peut plus invoquer quiconque, qui invoque-t-il par l'entremise des voyelles « o » ou « a », qui ouvrent et soutiennent l'invocation chantée d'*Œdipe* ?

> L' ACTEUR ET LE CHANT (SUITE)

Oh mes ténèbres, oh ma vie, où as-tu sombré ?

Ah /... ah !... misère

Et celle de Créon :

Oh mon fils, en ta fleur nouvelle fauchée...

Ah !... ah /... ah /... je suis comme ivre d'horreur

ah ! En plein coeur que ne m'a-t-on frappé...

Si ces mots, soutenus par la flûte, n'étaient pas un récitatif chanté mais un texte parlé, comment réagirions-nous ? Cette question entraîne aussitôt une seconde : comment se fait-il qu'un sujet se laissant aller à chanter sans s'adresser directement à ses semblables ne soit pas jugé fou par eux, alors que s'il parle tout seul, sans s'adresser à eux, il passera pour tel ?

[...] Le fait que ce soit dans ce temps où il n'y a plus rien à attendre d'aucune parole que le recours au chant surgisse nous questionne : quand il n'y a plus rien à espérer du sens, le son ne se révèle-t-il pas comme le dernier recours par lequel peut s'invoquer « l'inespéré » ?

ALAIN DIDIER-WEILL, *Invocations*



Mais parmi tous les instruments de musique, c'est avec la flûte, dans ses sonorités, sa mélodie, sa technique de souffle et de jeu, que le masque de Gorgô entretient les relations les plus étroites.

L'art de la flûte — à la fois l'instrument, la façon de s'en servir, la mélodie qu'on en tire — a été "inventé" par Athéna pour "simuler" les sons criards qu'elle avait entendus s'échapper de la bouche des Gorgones et de leurs serpents. Elle fabriqua donc, pour les mimer, le chant de la flûte "qui rassemble tous les sons" (*pamphonon mélos*). Mais à jouer la gorgone crieuse, on risque de le devenir — d'autant que cette *mimésis* n'est pas simple imitation, mais un "mime" authentique, une façon d'entrer dans la peau du personnage qu'on simule, de prendre son masque. On raconte qu'Athéna, tout occupée à souffler dans la flûte, ne tint pas compte de la mise en garde du satyre Marsyas qui, la voyant la bouche distendue, les joues gonflées et tout le visage déformé pour faire retentir l'instrument, lui disait : " *Ces façons ne te conviennent pas. Prends tes armes, laisse la flûte et remets en ordre tes mâchoires.* " Mais lorsque s'étant regardée dans les eaux d'un fleuve, le reflet d'elle-même que lui renvoya ce miroir ne fut pas son beau visage de déesse mais l'affreux rictus d'une face à la Gorgô, elle rejeta pour toujours la flûte en s'écriant : *Au diable, objet honteux, outrage à mon corps ; je ne me donnerai pas à cette bassesse.* Effrayée "de la difformité qui offense la vue", elle renonça à l'instrument que son intelligence avait su inventer. Il ne fut pas cependant perdu pour tout le monde. Marsyas s'en empara ; la flûte devint la gloire du satyre, "bête qui frappe des mains", monstre dont la face disgracieuse s'accordait à la mélodie et au jeu de l'instrument ; la gloire de Marsyas et son malheur aussi bien. Athéna jouant de la flûte se trouvait déchue au rang du monstrueux. Son visage se dégradait à la semblance d'un masque gorgonéen. Marsyas jouant de la flûte croit pouvoir s'élever au niveau du dieu Apollon. Il prétend l'emporter sur lui au concours de musique. Mais, entre les mains d'Apollon, la lyre fait résonner une mélodie qui s'harmonise au chant et à la parole humaine dont elle forme l'accompagnement. Au contraire, dans l'immense bouche du satyre, même habillée du morceau de cuir [...] et d'une têtère, pour modérer la fureur du souffle et masquer la distorsion des lèvres, l'*aulos* ou la *syrix*, la double flûte ou la flûte de Pan, ne laissent aucune place au chant ni à la voix de l'homme. Au terme de la joute, Apollon déclare vainqueur écorche vif Marsyas et suspend sa peau dans une grotte aux sources du Méandre — comme Athéna, selon certaines versions, porte sur les épaules, en guise d'égide, non le masque, mais la peau de Gorgô écorchée.

Que nous apprennent ces récits sur les affinités de la flûte et du masque de terreur ? D'abord, bien sûr, que les sonorités de la flûte sont étrangères à la parole articulée, au chant poétique, à la locution humaine. Ensuite que le visage du flûtiste, déformé, bouleversé à l'image de la Gorgone, est celui d'un homme que la fureur possède, que la rage défigure et qui, note Plutarque, devrait comme Athéna se regarder dans un miroir pour retrouver, en se calmant, son état humain normal. Les remarques d'Aristote, cependant, vont plus loin. Si Athéna a rejeté la flûte, observe-t-il, c'est sans doute parce que cet instrument déforme le visage, mais aussi parce que la flûte ne contribue en rien au perfectionnement de l'intelligence. Elle s'oppose au besoin de s'instruire en empêchant de se servir de la parole. Et surtout la musique de la flûte n'a pas un caractère éthique, mais orgiastique. Elle agit, non sur le mode de l'instruction (*mathésis*), mais de la purification (*katharsis*), "car tout ce qui appartient à la transe bacchique et à tout branle de ce genre relève de la flûte au point de vue instrumental". La flûte est donc, par excellence, l'instrument de la transe, de l'orgiasme, du délire, des rites et danses de possession.

JEAN-PIERRE VERNANT, *La Mort dans les yeux*



Pour renouer avec le *sympôsiôn* d'il y a deux mille ans et plus, le mieux est d'aller en Andalousie, se laisser emporter dans les fêtes de flamenco, les fiestas, loin du folklore embaumé des spectacles de music-hall et des gitanes en falbalas s'exhibant sur scène, à l'écart des festivals et des concours.

Ce détour par le sud de l'Espagne nous permettra de mieux comprendre la réalité des chants de *sympôsiôn*, comment ils étaient vécus, transmis, et comment aussi ils ont pu un jour être écrits, et attribués à des auteurs.

Dans le flamenco traditionnel, on retrouve le vin, le chant, la guitare et la danse. Des familles d'un quartier qui s'assemblent un soir. Pas de professionnels parmi eux, même si certains passent pour de grands, de très grands artistes. Ils sont paysans, forgerons, vanniers, mères de famille ou chômeurs. Assis sur des chaises, ils attendent. Après un ou deux verres de vin, l'un commence, les autres encouragent, le poussent, comme on soufflerait sur une étincelle pour que le feu prenne, c'est le *jaleo*, indispensable. Au début, c'est un rythme donné en battant des mains, ce rythme définit un genre de chants, il y en a une quarantaine. Le rythme peut suffire pour danser, ou chanter. Il vient de l'intérieur du corps, et anime le danseur avant même qu'on l'entende. Sur ce rythme, la guitare flamenca improvise une musique, variation nouvelle mais connue, comme toute improvisation musicale à l'intérieur de ce qu'on appelle une tradition orale. De la même façon, le cri qui jaillit soudain dans le public: "Aï... aï... i", qu'une femme ou un homme va moduler, maîtriser, modeler en mots et en chants, est toujours le même et toujours différent. Le chanteur reste le plus souvent assis, ses bras à moitié tendus et les mains ouvertes vers les auditeurs. Les paroles racontent souvent des amours dramatiques, la passion, la mort, l'exil, la prison, le visage du chanteur semble exprimer des sentiments intenses, comme la danseuse explose dans des attitudes paroxystiques, provocantes. Puis l'un et l'autre vont se rasseoir, étrangers à ce qu'ils ont exprimé mais contents de leur performance.

La tension entre le souvenir et le rabâchage des anciens d'un côté et, de l'autre, le désir des jeunes de briller à leur tour dynamise cette culture chaude et donne une force à sa fragilité. Un art populaire, une tradition orale sont totalement socialisés. Pas de flamenco sans familles nombreuses qui permettent des transmissions complexes, d'oncles à neveux, de grands-pères à petits-fils. C'est ainsi que souvent les innovations d'une troisième ou d'une quatrième génération sont un retour à une tradition plus pure, ou qui prétend l'être, retrouvée auprès d'un aïeul. La société est régulatrice d'un art populaire, elle est sa vie et sa mort, elle est sa mémoire vive. Que l'État s'en mêle et l'intègre à l'histoire, c'est sa mort.

La fixité, la raideur, l'enfermement ne sont pas causés par la tradition, mais au contraire par l'enregistrement, la transcription. Celle-ci introduit à un autre temps, celui des stagnations et des ruptures. La conservation dans les conservatoires ne prend pas le risque de la vie et de l'oubli. Elle remet à des spécialistes la maîtrise d'un art dont les spectateurs ignorent les règles.

Un art traditionnel comme le flamenco, au contraire, ne distingue pas brutalement les artistes de leur public, chacun pratique plus ou moins, même si l'on connaît les meilleurs, même si quelques-uns, au contraire, ne savent pas. Les chanteurs et les danseurs ne sont pas sur une scène ; ils chantent depuis une des chaises du cercle, ou adossés à une porte ; une vieille femme commence à danser assise, peut-être n'ira-t-elle pas jusqu'au centre de la piste. Tout dépend de son humeur, des encouragements des autres, et d'un verre de vin, en plus ou en moins. On ne boit pas beaucoup dans le flamenco - enfin, pas au point que le vin domine - mais on boit régulièrement, pour la soif, pour la fête et pour l'énergie.

FLORENCE DUPONT, *L'invention de la littérature*



Antigone de Sophocle est une pièce à la postérité vertigineuse : tant de traductions, de commentaires, voire de commentaires de traductions, de traductions de traductions. Mais si la pièce a suscité tant de gloses, c'est qu'elle use de mots d'une simplicité déroutante. Nicole Loraux parle avec raison de "la langue énigmatiquement lisse" d'*Antigone*. Bien des interprétations du texte se fondent sur la récurrence frappante d'un vocabulaire restreint : "faire", "crime", "malheurs", "désastre", "profit", "loi", "main", "haïr", "aimer", "sauvage", etc. Sophocle n'use pas d'un lexique précieux ou hermétique, il martèle inlassablement les mêmes termes et se sert d'images empruntées à la langue quotidienne des citoyens d'Athènes (tresser un panier, border une voile, cadénasser une porte). Son plaisir est dans la polysémie des mots les plus simples. Le public athénien devait se réjouir des fréquents jeux de mots, des répétitions ironiques dont usent les personnages de cette tragédie. Le spectateur français d'aujourd'hui doit pouvoir suivre les mots d'esprit, les rebonds continuels - terme à terme - de la langue sophocléenne. Le texte de Sophocle est comme le monstre qui arrêta les voyageurs sur la route de Thèbes : il pose des questions très difficiles avec une simplicité souveraine. La pièce doit rester cette énigme offerte à tous.

Nous avons tenté de travailler en étant sensible au rythme et presque au souffle du texte. Dans la pièce même, la pensée ou la parole humaine est associée au vent, aux rafales de la tempête. Les scènes de Sophocle sont écrites en vers, des vers d'une extrême densité, rapides et terribles. Ils mordent aux oreilles, dit le garde. Ils sont autant de flèches brûlantes décochées sur leur cible, disent Créon et Tirésias. Nous avons voulu un texte français qui rendrait compte de cette vitesse, de cette brûlure, de cette violence.

Nous avons essayé d'aérer le texte français, d'éviter la traduction en prose qui ralentit le texte et l'étouffe. Pour nous, le rythme est primordial dans cette pièce qui est comme une perpétuelle course contre la montre : au début, Antigone doit recouvrir le cadavre, prendre de vitesse les oiseaux et les chiens ; à la fin, Créon doit devancer les chiennes furieuses de la vengeance, ces Erinyes qui passent toujours pas le plus court chemin pour fondre sur les criminels. La tragédie se joue entre la course d'Antigone et celle de Créon, deux personnages rattrapés par une vitesse qu'ils ont désirée. Antigone veut ensevelir son frère sans attendre : elle ne daigne pas envisager une probable intervention des dieux. Créon veut se débarrasser immédiatement de la malédiction des Labdacides et faire un exemple dès le premier jour de son règne. George Steiner l'a dit avant nous : *Antigone* est une pièce sur l'impatience, l'immense impatience de deux personnages qui veulent agir tout de suite et sans attendre. C'est pourquoi le ralentissement du rythme nous semble une des pires choses qui puisse arriver à la pièce de Sophocle. Le malheur est en marche, la houle va s'abattre sur les rochers. L'urgence doit demeurer, intacte.

Nous avons opéré une sortie hors de la syntaxe. La volonté compréhensible de restituer en français l'enchevêtrement syntaxique du grec pousse les traducteurs à des constructions complexes et maniérées, là où Sophocle va vite, très vite, grâce à sa langue si dense et si concise. Nous avons fait le choix de la parataxe, transformant de possibles complétives et relatives en phrases indépendantes. De plus, nous nous sommes abstenues autant que possible de ponctuer notre texte. Le texte de Sophocle ne l'était pas, la ponctuation varie d'une édition à l'autre, et nous trouvons juste de laisser le texte respirer de lui-même.

Notre principe absolu était d'écrire une traduction faite pour être jouée et entendue. Sophocle, c'est du théâtre, et le spectateur de théâtre n'a pas le loisir de relire trois fois une phrase. La tragédie grecque à Athènes n'était pas un genre littéraire autant que le prétendent Aristote et ses successeurs, mais une performance orale, vouée à une représentation unique et événementielle : "le texte se consumait dans la représentation comme la poudre dans le feu d'artifice" (Brecht). C'est tout le bonheur que nous souhaitons à cette traduction.

IRENE BONNAUD / MALIKA HAMMOU

Créon

Et tu as osé transgresser les lois ?

Antigone

Pour moi

Ce n'est pas Zeus qui a proclamé cette interdiction

Ni la Justice qui siège auprès des dieux d'en-bas

Les dieux n'ont pas fixé ces lois pour les hommes

Je ne pensais pas que tes proclamations étaient assez puissantes

Pour autoriser un mortel à transgresser les lois des dieux

Les lois non écrites

Celles qui ne peuvent s'effacer

Elles ne sont pas d'aujourd'hui ni d'hier

Elles sont éternelles

Elles existent

Mais personne ne sait depuis quand

Moi

Je n'allais pas

Par crainte de la décision d'un homme

M'exposer à une punition des dieux

Je vais mourir

Je le sais

Qui l'ignore ?

Et même sans ta proclamation.

Si je meurs avant l'heure

Je dis

Moi

Que j'y gagne

Quand on vit comme moi plongé dans le malheur

La mort est un profit

Le sort qui m'attend ne me fait pas souffrir

Si je devais supporter qu'un cadavre issu de ma mère restât sans sépulture

J'aurais mal

Là point de douleur

Je te semble agir comme une folle

Mais peut-être est-ce un fou qui m'accuse de folie

Coryphée

Je la reconnais

La sauvagerie de l'enfant

Elle est la fille de son père

Elle ne sait pas plier devant le malheur

Antigone, vv 459-972

Traduction : IRENE BONNAUD / MALIKA HAMMOU, éd Les Solitaires Intempestifs, 2004



AUTRES TRADUCTIONS DU MEME EXTRAIT

CRÉON

Et tu as osé passer outre à mon ordonnance ?

ANTIGONE

Oui car ce n'est pas Zeus qui l'a promulguée, et la Justice qui siège auprès des dieux de sous terre n'en a point tracé de telles parmi les hommes. Je ne croyais pas, certes, que tes édits eussent tant de pouvoir qu'ils permissent à un mortel de violer les lois divines : lois non écrites, celles-là, mais intangibles. Ce n'est pas d'aujourd'hui ni d'hier, c'est depuis l'origine qu'elles sont en vigueur, et personne ne les a vues naître. Leur désobéir, n'était-ce point par un lâche respect pour l'autorité d'un homme, encourir la rigueur des dieux ? Je savais bien que je mourrais ; c'était inévitable - et même sans ton édit ! Si je péris avant le temps, je regarde la mort comme un bienfait. Quand on vit au milieu des maux, comment n'aurait-on pas avantage à mourir ? Non, le sort qui m'attend n'a rien qui me tourmente. Si j'avais dû laisser sans sépulture un corps que ma mère a mis au monde, je ne m'en serais jamais consolée ; maintenant, je ne me tourmente plus de rien. Si tu estimes que je me conduis comme une folle, peut-être n'as-tu rien à m'envier sur l'article de la folie !

LE CORYPHÉE

Comme on retrouve dans la fille le caractère intraitable du père ! Elle ne sait pas fléchir devant l'adversité.

Traduction : ROBERT PIGNARRE, éd. Flammarion

CRÉON. — Ainsi tu as osé passer outre à ma loi ?

ANTIGONE. — Oui, car ce n'est pas Zeus qui l'avait proclamée ! ce n'est pas la Justice, assise aux côtés des dieux infernaux ; non, ce ne sont pas là les lois qu'ils ont jamais fixées aux hommes, et je ne pensais pas que tes défenses à toi fussent assez puissantes pour permettre à un mortel de passer outre à d'autres lois, aux lois non écrites, inébranlables, des dieux ! Elles ne datent, celles-là, ni d'aujourd'hui ni d'hier, elles sont éternelles, et nul ne sait le jour où elles ont paru. Ces lois-là, pouvais-je donc, par crainte de quelque homme, m'exposer à leur vengeance chez les dieux ? Que je dusse mourir, ne le savais-je pas ? et cela, quand bien même tu n'aurais rien défendu. Mais mourir avant l'heure, je le dis bien haut, pour moi, c'est tout profit : lorsqu'on vit comme moi, au milieu de malheurs sans nombre, comment ne pas trouver de profit à mourir ? Subir la mort, pour moi, n'est pas une souffrance. C'en eût été une, au contraire, si j'avais toléré que le corps d'un fils de ma mère n'eût pas, après sa mort, obtenu un tombeau. De cela, oui, j'eusse souffert ; de ceci je ne souffre pas. Je te parais sans doute agir comme une folle. Mais le fou pourrait bien être celui même qui me traite de folle.

LE CORYPHÉE. — Ah ! qu'elle est bien sa fille ! la fille intraitable d'un père intraitable. Elle n'a jamais appris à céder aux coups du sort.

Traduction : PAUL MAZON, éd. des Belles Lettres

> AUTRES TRADUCTIONS DU MEME EXTRAIT (SUITE)

CRÉON :

Et tu as osé passer par-dessus une telle loi ?

ANTIGONE :

À mon avis, Zeus n'a pas proclamé ça,

Ni non plus Justice, qui habite la demeure des dieux d'en bas ;

Eux, ils ont défini ce qui dans ce domaine fait loi chez les hommes ;

Je ne pensais pas que tes proclamations

Avaient une telle force que l'on pût, étant homme,

Outrepasser les lois non écrites et infaillibles des dieux.

Car ces lois existent de tout temps, non pas d'aujourd'hui,

Ni d'hier, et personne ne sait où elles ont surgi.

Aucune pensée d'homme ne pouvait m'inspirer une peur

Qui allait m'engager à me faire punir par les dieux

Pour cela. Je savais bien que je mourrais, bien sûr,

Et même si tu n'avais pas fait ta proclamation. Mais, si je dois mourir

Avant l'heure, je dis encore que j'y gagne.

Comment ne gagne-t-on pas à mourir

Si l'on vit, comme je le fais, accablée de misères ?

Ainsi, dans mon cas, être frappée par cette mort-là

Est une souffrance qui ne compte pas. Au contraire, si j'avais accepté que, le fils

De ma mère étant mort, on laissât le cadavre sans tombe,

Cela m'aurait fait souffrir. Mais, là, je n'ai pas mal.

Si maintenant tu trouves que mon action est folle,

Peut-être est-ce un fou qui fait de moi une folle ?

LE CORYPHÉE :

Elle montre bien la brutalité léguée à sa fille

Par sa brute de père. Elle ne sait pas plier devant le malheur.

Traduction : JEAN BOLLACK, éd éd. de Minuit



AUTRES TRADUCTIONS DU MEME EXTRAIT (SUITE)

CRÉON

Et tu as l'audace de transgresser mes lois ?

ANTIGONE

C'est que Zeus ne les a point faites-
La Justice qui siège parmi les dieux souterrains
n'a pas établi de telles lois pour les mortels.
Et je ne pensais pas que ton décret
pût mettre la volonté d'un homme
au-dessus de l'ordre des dieux,
au-dessus de ces lois qui ne sont pas écrites
et que rien ne peut ébranler.
Car elles ne sont ni d'aujourd'hui ni d'hier.
Nul ne sait leur commencement.
Elles régissent l'éternité...

Devais-je, par crainte d'un homme,
mériter le châtement des dieux ?
Prête à subir la mort, même sans tes édits,
si je meurs avant le temps
je dis que la mort m'est un gain.
Toute vie chargée de misères sans nombre
appelle la paix de la mort.
Aussi, le sort que tu me réserves,
je ne le compte pas au nombre des maux.
Le malheur, c'était de souffrir que mon frère
mort fût privé de sépulture.
Je n'ai pu m'y résoudre.
Le reste me laisse indifférente...

Voilà la loi qui régla ma conduite. Tu soutiendras que
mon langage est d'une folle. Mais faut-il juger la folie au
tribunal d'un insensé ?

LE CORYPHÉE

Elle a l'humeur intraitable de son inflexible père. Elle
ne sait pas céder au malheur.

Traduction : ANDRE BONNARD, éd du Griffon



AUTRES TRADUCTIONS DU MEME EXTRAIT (SUITE)

CRÉON

Et tu as eu l'audace de passer outre.

ANTIGONE

Jupiter n'avait pas promulgué cette défense. La justice non plus n'impose pas des lois de ce genre, et je ne croyais pas que ton décret pût faire prévaloir le caprice d'un homme sur la règle des immortels, sur ces lois qui ne sont pas écrites, et que rien n'efface. Elles n'existent ni d'aujourd'hui, ni d'hier. Elles sont de toujours. Personne ne sait d'où elles datent. Devais-je donc, par crainte de la pensée d'un homme, désobéir à mes dieux? Je savais la mort au bout de mon acte. Je mourrai jeune, tant mieux. Le malheur était de laisser mon frère sans tombe. Le reste m'est égal. Maintenant, si tu me traites de folle, tu pourrais bien être fou.

LE CHŒUR

A ce naturel inflexible on reconnaît la fille d'Œdipe. Elle tient tête au malheur.

Traduction : JEAN COCTEAU, éd Gallimard

CRÉON

Et dans ton fol orgueil pourtant tu me bravais.
Tu as enfreint la loi.

ANTIGONE

Cette loi alléguée

Par toi, les dieux là-haut ne l'ont point promulguée,
Ni la Justice au cœur serein ni dans la nuit
Les puissants dieux des morts. Et je ne puis pas croire
Qu'un mortel comme toi vaille d'être écouté,
Quand il ose opposer sa faible volonté
Aux immuables lois qui sont d'éternité.
Je dois mourir un jour, je le sais. Que m'importe
Que ce soit aujourd'hui ou dans quelques années?
Bien plus, ceux qu'ont broyés les sombres destinées
Craignent peu d'en finir. Ma vie est assez noire
Pour que j'aïlle avec joie où sont mes parents morts.
Si j'avais sans honneurs laissé ce pauvre corps,
Je souffrirais : ce que j'ai fait me reconforte.
Ces rites accomplis, plus rien rien me tourmente,
Et peut-être es-tu fou, toi qui me crois démente.

LES CONSEILLERS DU ROI

Elle tient de son père et son esprit buté
Ne sait pas s'incliner devant l'adversité.

Traduction : MARGUERITE YOURCENAR, éd Folio



AUTRES TRADUCTIONS DU MEME EXTRAIT (SUITE)

CRÉON

Et tu as tout de même osé transgresser cette loi ?

ANTIGONE

Ce n'est pas Zeus qui l'avait proclamée pour moi,
ni la Justice habitant chez les dieux d'en bas
qui établit de telles lois parmi les hommes ;
et je ne croyais pas tes proclamations assez fortes
pour que les lois des dieux, non écrites et toujours sûres,
puissent être surpassées par un simple mortel.
Car ce n'est pas d'aujourd'hui, ni d'hier, mais de tout temps
qu'elles vivent, et nul ne sait quand elles sont apparues.
Moi devant elles, je n'allais pas redouter la pensée d'un homme
s'il me fallait subir ensuite la justice des dieux pour les avoir violées.
Je savais qu'il me faudrait mourir - comment l'éviter ? -,
même sans ta proclamation. Mais que je meure
avant mon temps, j'affirme que cela m'est un profit.
Quand on vit comme moi parmi de si nombreux malheurs,
comment ne pas trouver son profit dans la mort ?
Aussi bien une telle fin n'a rien
pour me faire souffrir. Si j'avais supporté de laisser
sans sépulture le corps né de ma mère,
quelle souffrance alors pour moi ! Mais ceci, je n'en souffre pas.
Et toi, si tu juges à présent que mon acte est celui d'une folle,
c'est peut-être qu'un fou condamne ma folie.

LE CORYPHÉE

Comme on voit bien quelle est sa race, rude fille d'un rude père,
elle qui ne sait pas céder face au malheur !

Traduction : DANIEL LOAYZA, inédite



L'ENTERREMENT DES MORTS A TRAVERS DES TEXTES DE LA LITTERATURE DU MONDE

L'enterrement des morts et son possible empêchement par le pouvoir est le motif central d'*Antigone*. Or, il hante les textes d'aujourd'hui et c'est à cause de son travail autour de deux textes contemporains que Jacques Nichet a voulu mettre en scène Sophocle :

- *Les Cercueils de zinc* de Svetlana Alexievitch. Ce livre d'une journaliste russe sur les veuves et mères de soldats pendant la guerre soviétique d'Afghanistan a été adapté et mis en scène par Jacques Nichet la saison dernière. " Je monte *Antigone* parce que sur scène j'avais déjà rencontré, sans le savoir, mon Antigone autour d'une œuvre contemporaine. *Les Cercueils de zinc* de Svetlana Alexievitch : Océane Mozas faisait déjà entendre 'la voix endeuillée' de ces femmes de la région de Minsk qui avaient perdu un fils, un mari pendant l'occupation de l'Afghanistan par l'Armée Rouge. L'Etat Soviétique leur volait leur deuil : des cercueils plombés empêchaient le dernier baiser, l'enterrement se faisait à la sauvette, sans honneurs militaires.(...) Océane Mozas a ainsi déjà traversé fictivement la même épreuve que ces femmes dont le pouvoir a bafoué le deuil. Elle a déjà dit les mots de leur douleur, de leur révolte. Elle a déjà ressenti la folie d'un amour pour un cadavre injurié. Svetlana Alexievitch la conduit mieux que moi vers Sophocle. " (Jacques Nichet).

- *Combat de nègres et de chiens* de Bernard-Marie Koltès. Dans cette pièce, un Africain vient réclamer le cadavre de son frère, disparu sur un chantier de construction français en Afrique. La mise en scène de Jacques Nichet a été reprise la saison dernière.

- *Littoral* de Wajdi Mouawad. Dans cette pièce, dont la production québécoise a été invitée au TNT en novembre 99, un homme d'origine libanaise quitte Montréal pour enterrer son père dans son village natal au Liban, mais la guerre a fait rage et personne ne veut d'un cadavre supplémentaire. Auteur francophone québécois d'origine libanaise, Wajdi Mouawad dirige Le Théâtre de Quat' sous de Montréal où il met en scène lui-même ses pièces. Les deux premiers volets de sa trilogie sur la guerre du Liban, librement inspirée de motifs de la tragédie grecque, *Littoral* et *Incendies*, ont obtenu de véritables triomphes au Canada et en France.

- *Philoctète* de Heiner Müller. Dans cette adaptation de 1967 de la tragédie de Sophocle Philoctète, le guerrier Philoctète refuse de rejoindre les troupes grecques devant Troie alors qu'on a besoin de lui pour gagner la guerre. Il est assassiné - dans le dos - par un des émissaires grecs au cours d'une dispute. Le rusé Ulysse décide alors d'emporter son cadavre et de s'en servir pour galvaniser les troupes grecques. On fera croire qu'il a été assassiné - dans le dos- par de lâches Troyens. L'auteur est-allemand Heiner Müller montre ainsi comment le pouvoir peut s'emparer d'un cadavre et le manipuler à des fins de propagande, comme Créon dans *Antigone* fait d'Étéocle un héros national pour affermir son nouveau pouvoir. Pour Müller, l'Etat est-allemand était une dictature fondée sur la manie du monument aux morts : les communistes morts autrefois en victimes du nazisme servaient à justifier la dictature et la répression.

Le 30 août. Avant d'aller au travail j'ai enlevé mes boucles d'oreilles et ma bague. Je ne sais pas pourquoi je ne pouvais pas les porter ce jour-là.

Sacha est mort le 30 août.

Si je suis restée en vie après la mort de mon fils, je le dois à mon frère. Il est resté une semaine, toutes les nuits, à mon chevet, comme un chien de garde... Parce que je n'avais qu'une chose en tête, c'était courir jusqu'au balcon et sauter du sixième étage... Je me rappelle que lorsqu'on a apporté le cercueil dans la pièce, je me suis couchée dessus et je n'en finissais pas de le mesurer, avec mes mains : un mètre, deux mètres... C'est que mon fils faisait deux mètres... Je mesurais pour voir si le cercueil correspondait bien à sa taille...

Tu parlais à son cercueil comme une folle : " Qui est là ? Est-ce toi, mon petit ?... Qui est là ? Est-ce bien toi, mon petit ? " Ils te l'ont ramené dans un cercueil fermé : voilà, mère, nous te l'avons rapporté... Tu ne pouvais même pas l'embrasser une dernière fois... le caresser... Tu ne savais même pas comment il était vêtu...

Je leur ai dit que je choisirais moi-même sa place au cimetière. On m'a fait deux piqûres et j'y suis allée avec mon frère. Dans l'allée centrale, il y avait déjà des tombes "afghanes".

- Mon petit garçon aussi, vous le mettez ici. Il sera plus content d'être avec ses copains.

Il y avait un chef avec nous, je ne me rappelle pas qui, il a secoué la tête :

- On n'a pas le droit de les enterrer ensemble. On les disperse dans tout le cimetière... Oh, que je suis devenue méchante, que je suis devenue méchante. " Il ne faut pas t'aigrir, Sonia, il ne faut pas t'aigrir", me suppliait mon frère. Mais comment être gentille après ça ? A la télévision, on a montré leur Kaboul... J'aurais bien pris une mitrailleuse et tiré dans le tas... Je me plantais devant le poste et "je tirais"... Ce sont eux qui ont tué mon Sacha... Et puis un jour ils'ont montré une vieille femme... Sûrement une mère afghane... Elle m'a regardée droit dans les yeux... Je me suis dit :

" Mais elle doit avoir un fils là-bas, on l'a peut-être tué, lui aussi. " Après l'avoir vue, j'ai cessé de " tirer ".

Je pourrais peut-être adopter un petit garçon de l'orphelinat... Un blondinet comme Sacha... Non, j'ai peur de prendre un garçon... Une fille, c'est mieux... Un garçon, on me le prendra, on me le tuera... Nous attendrons Sacha ensemble... Je ne suis pas folle, mais je l'attends toujours... On raconte une histoire... Il paraît qu'on a apporté un cercueil à une mère, elle l'a enterré... Et un an après il lui revient vivant, il n'avait été que blessé... La mère a eu une crise cardiaque... Moi, j'attends... Je ne l'ai pas vu mort... Je ne l'ai pas embrassé... Je l'attends...

SVETLANA ALEXIEVITCH, *Les Cercueils de zinc*

ALBOURY. — Moi, j'attends qu'on me rende mon frère ; c'est pour cela que je suis là.

HORN. — Enfin , expliquez-moi. Pourquoi tenez-vous tant à le récupérer ? Rappelez-moi le nom de cet homme ?

ALBOURY. — Nouofia, c'était son nom connu ; et il avait un nom secret.

HORN. — Enfin, son corps, que vous importe son corps ? C'est la première fois que je vois cela ; pourtant, je croyais bien connaître les Africains, cette absence de valeur qu'ils donnent à la vie et à la mort. Je veux bien croire que vous. soyez particulièrement sensible ; mais enfin, ce n'est pas l'amour, hein, qui vous rend si têtu ? c'est une affaire d'Européen, l'amour?

ALBOURY. — Non, ce n'est pas l'amour.

HORN. - Je le savais, je le savais. J'ai souvent remarqué cette insensibilité. Notez qu'elle choque beaucoup d'Européens, d'ailleurs ; moi, je ne condamne pas ; notez aussi que les Asiatiques sont pires encore. Mais bon, pourquoi alors êtes-vous si têtu pour une si petite chose, hein ? Je vous ai dit que je dédommagerai.

ALBOURY. - Souvent, les petites gens veulent une petite chose, très simple ; mais cette petite chose, ils la veulent ; rien ne les détournera de leur idée ; et ils se feraient tuer pour elle ; et même quand on les aurait tués, même morts, ils la voudraient encore.

HORN. — Qui était-il, Alboury, et vous, qui êtes-vous ?

ALBOURY. — Il y a très longtemps, je dis à mon frère : je sens que j'ai froid ; il me dit : c'est qu'il y a un petit nuage entre le soleil et toi ; je lui dis : est-ce possible que ce petit nuage me fasse geler alors que tout autour de moi, les gens transpirent et le soleil les brûle ? Mon frère me dit : moi aussi, je gèle ; nous nous sommes donc réchauffés ensemble. Je dis ensuite à mon frère : quand donc disparaîtra ce nuage, que le soleil puisse nous chauffer nous aussi ? Il m'a dit : il ne disparaîtra pas, c'est un petit nuage qui nous suivra partout, toujours entre le soleil et nous. Et je sentais qu'il nous suivait partout, et qu'au milieu des gens riant tout nus dans la chaleur, mon frère et moi nous gelions et nous nous réchauffions ensemble. Alors mon frère et moi, sous ce petit nuage qui nous privait de chaleur, nous nous sommes habitués l'un à l'autre, à force de nous réchauffer. Si le dos me démangeait, j'avais mon frère pour le gratter ; et je grattais le sien lorsqu'il le démangeait ; l'inquiétude me faisait ronger les ongles de ses mains et, dans son sommeil, il suçait le pouce de ma main. Les femmes que l'on eut s'accrochèrent à nous et se mirent à geler à leur tour ; mais on se réchauffait tant on était serrés sous le petit nuage, on s'habituaient les uns aux autres et le frisson qui saisissait un homme se répercutait d'un bord à l'autre du groupe. Les mères vinrent nous rejoindre, et les mères des mères et leurs enfants et nos enfants, une innombrable famille dont même les morts n'étaient jamais arrachés, mais gardés serrés au milieu de nous, à cause du froid sous le nuage. Le petit nuage avait monté, monté vers le soleil, privant de chaleur une famille de plus en plus grande, de plus en plus habituée chacun à chacun, une famille innombrable faite de corps morts, vivants et à venir, indispensables chacun à chacun à mesure que nous voyions

> AFRIQUE : UN HOMME RECLAME LE CADAVRE DE SON FRERE

reculer les limites des terres encore chaudes sous le soleil. C'est pourquoi je viens réclamer le corps de mon frère que l'on nous a arraché, parce que son absence a brisé cette proximité qui nous permet de nous tenir chaud, parce que, même mort, nous avons besoin de sa chaleur pour nous réchauffer, et il a besoin de la nôtre pour lui garder la sienne.

HORN. — Il est difficile de se comprendre, monsieur. (*Ils se regardent.*) Je crois que, quelque effort que l'on fasse, il sera toujours difficile de cohabiter. (*Silence.*)

BERNARD-MARIE KOLTES, *Combat de nègre et de chiens*



LIBAN : ENTERRER LE CORPS DE SON PERE DANS SON PAYS NATAL

WILFRID. Ma requête est simple, monsieur le juge. Je vous demande le droit d'aller enterrer le corps de mon père dans son pays natal. Il est vrai que mon père n'est pas un chef d'État ni une personnalité d'importance civile, mais pour moi, ce serait une façon de réconcilier les choses peut-être. Les morts avec les vivants. Les vivants ont de la peine, mais les morts c'est important aussi. Les morts n'ont pas d'âge, vous savez, alors il faut juste les aider un peu à trouver le repos, parce qu'ils vont devoir se reposer longtemps et l'éternité c'est long, monsieur le juge. Ici, mon père serait dans une position inconfortable. Mon père n'a pas vécu ici. monsieur le juge, mon père, son amour est là-bas, son bonheur est là-bas, et moi, je viens un peu de là-bas aussi. Monsieur le juge, tout est prêt, j'ai tout acheté, les billets d'avion, tout, je suis prêt, le salon funéraire est prêt à m'aider, il ferait le transport jusqu'à l'aéroport pour un prix minimum, je suis organisé, prêt à partir dès ce soir. Là-bas je sais où aller, dans le village natal de mon père, haut perché sur les montagnes, il ne manque que votre autorisation, monsieur le juge, pour que je puisse entreprendre un tel voyage, c'est tout. Je vous ai tout raconté.

(...)

WILFRID. Il fait tellement chaud !

SIMONE. Arrêtons-nous un peu !

WILFRID. Papa, qu'est-ce que tu fais ?

LE PÈRE. Rien, je pourrais. Qu'est-ce que tu veux que je fasse ? Qu'est-ce que tu veux qu'un mort fasse d'autre que pourrir lorsqu'il est au grand soleil depuis cinq jours ? Je pourrais, dans un souci de véracité, dans un souci de vraisemblance, je pourrais, je verdis un peu.

WILFRID. Attends un peu. je crois que j'ai trouvé une solution temporaire.

AME. Qu'est-ce que tu fais ?

WILFRID. Je vais verser mon après-rasage sur lui, ça va changer un peu l'odeur.

LE PÈRE. Moi, à ta place, je me méfierais de l'odeur que donnera le mélange !

WILFRID. Fais le mort, je te dis, puis ferme ta gueule !

AME. C'est pas une bonne idée. Y a de l'alcool là-dedans, ça va lui brûler le visage !

WILFRID. Peut-être, mais il sentira moins mauvais.

> (S U I T E)

SIMONE. Allez, en route !

En chemin. Wilfrid et le père tombent.

WILFRID. Ame, tu ne veux pas le transporter un peu ?

AME. Je ne toucherai jamais à ton cadavre.

SIMONE. Je vais t'aider, Wilfrid.

WILFRID. Non, il faut le transporter seul, sinon on se nuit.

LE PÈRE. Tu ne trouves pas qu'il ressemble un peu à ton oncle Emile ?

WILFRID. C'est vrai qu'ils ont un petit air de famille.

SIMONE. Le soir tombe, on va s'arrêter là.

WILFRID. Bonne idée.

SIMONE. Regardez dans le ciel, la tramontane y est.

LE PÈRE. Wilfrid, quand on est petit, on nous renseigne tellement mal sur les choses de l'existence que l'on passe le reste de notre vie à essayer de saisir ce qu'enfant nous n'aurions eu aucune difficulté à comprendre. La mort est si triste. Oh ! ! Une souris ! Petit, petit, petit, viens ici, petite souris... Wilfrid, regarde, la souris est vivante et elle est venue ici, attirée par l'odeur vivante du mort que je suis, viens ici, souris, mange-moi le doigt, le foie, la rate ! Oh, toutes ces choses vivantes autour de moi qui respirent, qui grandissent, qui vieillissent ! Et moi, mort, je répands une odeur à faire frémir les étoiles. Qui frémissent d'ailleurs, qui frémissent !

WAJDI MOUAWAD, *Littoral*

> GRECE ANTIQUE / R.D.A. : MANIPULATION D'UN CADAVRE POUR LA
PROPAGANDE

NÉOPTOLÈME

Quelle est cette ombre qui noircit le jour ?

ULYSSE

Le peuple

des vautours s'assemble pour le dernier travail.

Un service en appelle un autre. Des pierres.

Néoptolème, apporte des pierres.

Ce qui, notre travail accompli, est resté de lui

et ne restera pas, dans le ventre des oiseaux ne

doit pas prendre la route que la chair ne connaît pas,

où le séparé se rassemble enfin,

où la poitrine couvre la nuque, le pied le crâne.

Je couvre avec des pierres ce qu'à la pierre j'ai jeté.

Ils le font.

NÉOPTOLÈME

Le Troyen écrasera nos villes

s'il ne nous suit pas à Troie, disais-tu.

ULYSSE

Ainsi disais-je. Et je dis autrement. Il ne vient

plus avec nous, il part en bas, dispensable,

sur deux pieds sains à travers la pierre,

lui l'indispensable au cours de sept tempêtes,

et nous devons sortir de cette guerre sans lui.

Prends son carquois aussi. Une flèche, un Troyen.

Je voudrais qu'un dieu me prît en son sommeil.

Roule-moi le ciel hors des yeux, tonnerre,

arrache la terre à mes pieds, foudre.

Pas de foudre. Eh bien, partons, troquons à nouveau

le sol peu ferme contre le sol mouvant,

l'image du corps à peine enseveli contre la vue

des corps qui ensevelissent un sol désormais

insuffisant à les ensevelir, trop nombreux

et trop vite tués. Mais trop pour le tués

et trop peu vite, la ville ne sera pas nôtre

avant que les morts ne surplombent les murs.

Et partons vite, avant que le dieu trop pressé,

relevant ma prière, ne me jette au sommeil

avec son aile noire, et qu'un tueur de moins

ne regagne cette côte qui barbote de sang.

Il va, s'arrête.

Si le poisson n'est pas venu vivant dans nos filets,
qu'il nous serve d'appât à présent qu'il est mort.

Et, qui sait, de meilleur appât : il ne peut
empêcher que sa blessure n'affûte ses lances.

Ôte les pierres. Charge-le sur mon dos.

Je prêterai mes pieds au mort.

Ainsi est fait.

Vivant, tu étais pour moi une plus lourde charge,
alourdie dix années durant par la pierre,
à présent allégée par la faim décennaire.

De nouveau à Néoptolème.

Oui, les Troyens nous avaient devancés,
ils voulaient retourner cet homme contre nous.

Lui se montra sous sa face grecque
et ils l'abattirent pour sa fidélité, parce
qu'ils ne pouvaient l'ébranler avec l'or,
ni avec des discours, ni avec la peur. Ainsi, nous
qui luttions avec la houle, l'avons-nous vu mourir,
acculé sur la pierre par sept Troyens,

le huitième lui plongeant l'épée dans le dos,
et le cri qu'il jeta fût plus fort que la houle,
inoubliable son image pour nous dépêchés
trop tard et presque vaincus par la houle.

Le spectacle navrant de sa chute fit tomber,
souviens-t'en, la rame de tes mains,
la vague nous jeta à deux doigts du rocher,
et la même vague dont le flux nous emportait
fit l'ennemi frôler la pointe de nos lances
et son léger navire filer au large,
tandis que la houle, toujours ennemie,
nous privait encore de notre vengeance.

Dans leur fuite précipitée, ils nous laissèrent
l'arc, et les meurtriers étaient, sont encore,
reconnaissables à sa blessure : dans le dos.

HEINER MULLER, *Philoctète*

**JACQUES NICHET**

En 1964, alors qu'il est encore étudiant à l'École Normale Supérieure, Jacques Nichet fonde une troupe universitaire : le Théâtre de l'Aquarium. Six ans plus tard, l'aventure professionnelle commence. En 1972, un collectif d'une quinzaine d'artistes (parmi lesquels Jean-Louis Benoit et Didier Bezace) s'installe à la Cartoucherie de Vincennes sur l'invitation d'Ariane Mnouchkine. Ensemble, ils tentent d'inventer un théâtre politique à la fois joyeux et expérimental, toujours à la recherche d'un nouveau langage. Au cours de cette période, et jusqu'en 1980, Jacques Nichet participe à douze réalisations, dont *Marchands de ville* (1972), *Ah Q*, de Jean Jourdheuil et Bernard Chartreux, d'après Lu Xun (1975), *La jeune lune tient la vieille lune toute une nuit dans ses bras* (1976), *Correspondance* (1980). Il réalise également deux films : un court-métrage - *Le Collectionneur* (1981) – et un long-métrage, *La Guerre des Demoiselles* (1983).

En 1986, Le Théâtre de l'Aquarium continue sa route sans Jacques Nichet, qui est appelé à diriger le Centre Dramatique National Languedoc-Roussillon Montpellier. Ses spectacles continueront à être présentés à Paris, notamment grâce au concours du Théâtre de la Ville qui participe à de nombreuses coproductions, et aussi du Théâtre national de la Colline et du Théâtre des Gémeaux, à Sceaux. Le retour dans sa région d'origine le conduit à partir en voyage de reconnaissance poétique à travers l'espace méditerranéen. Il met alors en scène des auteurs comme Federico García Lorca (*La Savetière prodigieuse*, 1986), Javier Tomeo (*Monstre aimé*, 1988), Calderon (*Le Magicien prodigieux*, 1990), Eduardo de Filippo (*Sik-Sik – Le Haut-de-forme*, 1990), Giovanni Macchia (*Le Silence de Molière*, 1992), Serge Valletti (*Domaine ventre*, 1993), Euripide (*Alceste*, 1993), ou Hanoch Levin (*Marchands de caoutchouc*, 1994). Cela ne l'empêche pas d'aller voir « ailleurs » : *Le Rêve de d'Alembert* d'après Diderot (1987) ; *Le Triomphe de l'amour* de Marivaux (1988) ; *Le Baladin du monde occidental* de John Millington Synge (1989), *L'Épouse injustement soupçonnée*, de Jean Cocteau, sur une musique de Valérie Stéfan (1995 - inauguration du Théâtre des Abbesses à Paris) ; *Retour au désert* de Bernard-Marie Koltès (création au Théâtre de la Ville - 1995) ; *La Tragédie du roi Christophe* d'Aimé Césaire (Festival d'Avignon, 1996).

En octobre 1998, Jacques Nichet prend la direction du Théâtre National de Toulouse Midi-Pyrénées. Il y poursuit son exploration des auteurs de notre siècle, montant successivement *Le Jour se lève, Léopold I* de Serge Valletti (1998), *Casimir et Caroline* d'Ödön von Horváth (1999), *Silence complice* de Daniel Keene (1999), *Combat de nègre et de chiens* de Bernard-Marie Koltès (Paris - Théâtre de la Ville, 2001). C'est aussi à Toulouse que Jacques Nichet crée ses premiers spectacles pour enfants : *La Chanson venue de la mer* de Mike Kenny (1998) ; *Le Pont de pierres et la peau d'images* de Daniel Danis (2000).

Il souhaite ouvrir le théâtre aux poètes de notre temps, qu'il rassemble autour d'amateurs qui veulent apprendre par cœur leurs textes.

En mai 2000, il crée *La Prochaine fois que je viendrai au monde*, « quelques poèmes pour traverser un siècle » (Avignon 2000 et Théâtre de la Ville - Les Abbesses, mai 2002).

En novembre 2001, il monte pour la première fois une pièce de Shakespeare : *Mesure pour mesure*, créée à Sceaux au Théâtre des Gémeaux.

La plus récente création de Jacques Nichet, *Les Cercueils de Zinc*, de Svetlana Alexievitch, a été accueillie en février-mars 2003 au Théâtre de la Commune à Aubervilliers.

ALAIN AITHNARD : un message

Avec *Antigone*, Alain Aithnard retrouve Jacques Nichet après *La tragédie du roi Christophe* (1996) et *Combat de nègre et de chiens* (2000). Il travaille aussi très régulièrement avec Joël Jouanneau (*Mamie Ouate* en Papoâsie, *Le Marin perdu en mer*, *La main bleue*, *Les dingues de Knoxville*). Richard Demarcy (*L'Étranger* dans la maison, *Les Rêves de Lolita* et *Laverdure*), Tilly (*Ya bon Bamboula*), Mohammed Rouabhi (*Gauche Uppercut*), Jean-Paul Wenzel (*Sparkados*). Chanteur et guitariste, il joue dans de multiples orchestres de rock, blues, soul et reggae et tourne dans de nombreux court-métrages et téléfilms.

ALAIN FROMAGER : Créon et Eurydice

Fréquemment distribué au cinéma (Alain Resnais, Coline Serreau, Régis Wargnier S) ou à la télévision (Jean-Louis Comolli, Claude Chabrol, Laurent Heyneman Josée Dayan, Patrick RouffioS), Alain Fromager accomplit l'essentiel de son parcours théâtral aux côtés de Jean-Louis Martinelli qu'il accompagne au Théâtre national de Strasbourg puis à Nanterre (*Les Marchands de gloire*, *Roberto Zucco*, *L'Année des 13 lunes*, *Andromaque*, *Le Deuil sied à Electre*, *Platonov*, *Catégorie 3.15*). Alain Fromager a mis en scène Charles Berling dans *Ordure* de Robert Schneider.

MILARAY LOBOS GARCIAS : Ismène

Issue de l'école de théâtre de l'Université du Chili, elle a travaillé au Théâtre National du Chili. Très liée à la nouvelle génération de dramaturges chiliens, elle joue dans les principaux festivals de création d'Amérique latine, puis crée en 1998 la compagnie «Teatro el hijo» qui a pour but de mener collectivement un recherche sur les langages théâtraux. En 2001, elle intègre le Conservatoire national supérieur d'Art dramatique de Paris, en tant que stagiaire étrangère. En 2002, elle joue Sacha dans *Platonov* mis en scène par Eric Lacascade et créé dans la Cour d'honneur du Festival d'Avignon.

OCEANE MOZAS : Antigone et Hémon

Elle fréquenta pendant 2 ans l'école de la Rue Blanche avant d'intégrer le Conservatoire National d'Art Dramatique en 1994 à Paris. On la vit au cinéma dans *Bella Ciao* de Stéphane Giusti, mais c'est au théâtre qu'elle se consacre essentiellement. Travaillant régulièrement avec Joël Jouanneau et Jacques Lassalle, on la retrouve aussi dans des spectacles de Laurent Laffargue (*La Fausse suivante* et *Terminus*), Christophe Rauck ou Jacques Rebotier (*Les Ouvertures* sont). En 2002, elle participe à la création des Cercueils de Zinc d'après Svetlana Alexievitch, aux côtés de Jacques Nichet.

MIREILLE MOSSE : Le garde et Tirésias

Depuis 1982, elle interprète de nombreux rôles au théâtre. Elle a travaillé avec des metteurs en scène tels que Joël Jouanneau (*Mamie Ouate* en Papoâsie, *Fin de partie*, *Oh les beaux jours*, *Le Marin perdu en mer*), Gérard Gélas (*Les Yeux du lion*, *La Légende des mille taureaux*), Olivier Perrier (*La Sentence des pourceaux*), Jacques Nichet (*La Savetière prodigeuse*), Geneviève de Kermabon (*Freaks*). Elle a également participé dans des rôles muets - à deux spectacles d'opéra : *La Finta Giardinera* de Mozart et *Don Carlos* de Verdi.

MAURICE DESCHAMPS : le coryphée

C'est dans la région Rhône-Alpes qu'il exerce l'essentiel de ses activités, participant depuis une quarantaine d'années aux aventures de compagnies au riche parcours artistique : Gilles Chavassieux, Bruno Carlucci, Bruno Boeglin, Jean-Louis Martinelli, Chantal Morel, Christophe Pertou, Dominique Lardenois. Ces dernières années l'ont vu travailler avec Georges Lavaudant (*L'Orestie*), Jean-Christophe Saïs (*Quai Ouest*), Renaud Cojo (*La Marche de l'architecte*) et surtout Philippe Delaigue (*Galilée*, *Si vous êtes des hommes*, *le Baladin du monde occidental*).

VINCENT AUDAT : chant

Comédien et chanteur, Vincent Audat participe à de nombreuses créations de théâtre musical, notamment au sein du Quatuor Nomad et aux côtés de Farid Paya et du Théâtre du Lierre, avec lesquels il jouera dans *Le Procès d'Oreste*, *Electre*, *L'Opéra nomade*. Ces dernières années, il se partage entre des concerts de musique contemporaine, des ateliers avec Pierre Sauvageot ou la mise en scène de *Brèves* de Jacques Rebotier.

Carlos Andreu : chant

Catalan, né à Barcelone, Carlos Andreu crée son premier groupe «Viva la vida» en 74, avant de devenir le chanteur improvisateur du groupe de jazz-fusion de François Tusques, l'«Intercommunal Free Dance Music Orchestra». C'est ensuite qu'il crée son premier récital poétique sur des poèmes de Cesar Vallejo et change radicalement sa manière de composer et d'interpréter. Il donne alors plusieurs concerts au Centre Pompidou et en Europe, puis se consacre à divers récitals, enregistrements et créations, dont Arc Voltaïc sur des textes du poète catalan Joan Salvat-Papasseit où Carlos Andreu chante les paroles de Gaudi. Outre sa production phonographique, Carlos Andreu a monté avec sa compagnie, le Théâtre de la Voix, nombre de spectacles où le chant tient une large place. Enfin, Carlos Andreu écrit et traduit divers ouvrages, notamment autour de Gaudi.

JAMES GERMAIN : chant

Enfant de Port-au-Prince, James Germain grandit dans un quartier populaire de la capitale haïtienne. A l'église, dans les fêtes, dans la rue, il chante partout ; puis il reçoit une formation classique et s'initie au monde de l'opéra baroque. Mais c'est avec Lina Mathon Blanchet qu'il aura une véritable révélation en redécouvrant que les chants vaudous de son enfance font aussi partie de la musique savante. Il chante alors les airs du répertoire vaudou mais aussi les standards du gospel américain ou la musique noire de toutes les diasporas. En 1995, il sort son premier album *Kalfou Minwi* et en 1996, cet «Haïtien à la voix d'or» s'essaye avec succès au théâtre dans La Tragédie du Roi Christophe d'Aimé Césaire mise en scène par Jacques Nichet au Festival d'Avignon. Assoto, son deuxième album, est une synthèse heureuse entre la plus pure tradition haïtienne et les musiques du monde.

BEN ZIMET : chant

Né à Anvers d'un père juif polonais et d'une mère juive allemande, Ben Zimet fait ses débuts de chanteur et de conteur à la Vieille Grille à Paris en 1973. Il se produira ensuite en concert avec ses Chants et contes du Yiddishland sur de nombreuses scènes parisiennes et lors de multiples tournées en France et à l'étranger. En septembre 1986, au centre Pompidou, il crée avec Rachel Salik le spectacle de théâtre musical Yiddish Cabaret. Avec la chanteuse Talila, il monte en 1994 le Yiddish Café à la Vieille Grille. Ensemble, ils créeront successivement En Yiddish mis en scène par Patrigk Haggiag, aux Bouffes du Nord en 1997, l'Amour du Yiddish en 1998, Yiddish Atmosphère et Talila, Ben Zimet et le Yiddish Orchestra (2001) à l'Auditorium Saint Germain-des-prés. Parallèlement, il publie deux recueils de contes, La Princesse perdue et Contes du Yiddishland, un CD de contes et trois CD de chants yiddish avec Talila.

MALIK RICHEUX : violon

Violoniste, compositeur et interprète, Malik Richeux occupe depuis une dizaine d'années une place singulière sur la scène musicale toulousaine. On le retrouve sur scène aux côtés de musiciens tels que Latcho Drom, Didier Dulieu, Antonio Kiko Ruiz, Catherine Vaniscotte, cependant qu'il enregistre avec Bernardo Sandoval, Hervé Suhubiette ou le groupe Dezoriental. Par ailleurs, il compose, arrange et interprète de nombreuses musiques pour la danse et le théâtre, notamment avec Jean-Jacques Mateu (*Foi Amour Espérance, Tonkin Alger, La Petite histoire*), Guillaume Destrem (*Et la fête continue !*) ou le chorégraphe Heddy Maalem (*Bal perdu* et *On n'est pas couchés*).

ALY WAGUE : flûte

Né aux confins du Mali et de la Guinée, Aly Wagué apprend très jeune la flûte au contact des bergers peuls. A 14 ans, il rejoint une troupe de musiciens peuls itinérants : il apprendra à leurs côtés le secret des cris gutturaux où la voix se mêle au souffle. Puis, il travaille au Sénégal la musique mandingue avant de rejoindre à Bamako la grande chanteuse malienne Mago Tafe. Il s'établit ensuite en France et participe à de nombreuses aventures musicales. En 1992, deux compositions vont révéler ses talents de mélodiste, l'amenant à créer sa propre formation, «Cereba». En 1996, il sera le flûtiste dans La Tragédie du roi Christophe, mise en scène par Jacques Nichet et présentée dans la cour d'honneur en Avignon.



ANTIGONE CROQUIS DES REPETITIONS

