

5-8-2007

# "Playing with Fire": Variations Sur le Tragique, d'Antigone à Titus

Elizabeth A. Pearson

Connecticut College, [elizabeth.pearson@conncoll.edu](mailto:elizabeth.pearson@conncoll.edu)

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/frenhp>



Part of the [French and Francophone Language and Literature Commons](#)

---

## Recommended Citation

Pearson, Elizabeth A., "'Playing with Fire': Variations Sur le Tragique, d'Antigone à Titus" (2007). *French Honors Papers*. 1.  
<http://digitalcommons.conncoll.edu/frenhp/1>

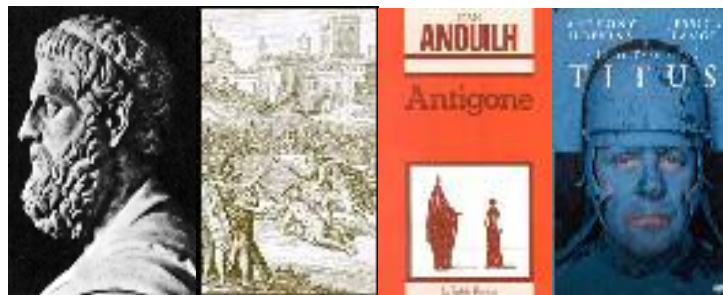
This Honors Paper is brought to you for free and open access by the French Department at Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in French Honors Papers by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact [bpancier@conncoll.edu](mailto:bpancier@conncoll.edu).

The views expressed in this paper are solely those of the author.



## « Playing with Fire » :

Variations Sur le Tragique, d'*Antigone* à *Titus*



Thèse d'honneur

Elizabeth Anne Pearson

le 8 mai 2007

Écrit sous la direction de Catherine Spencer

Département de Français,

Connecticut College

For Catherine Spencer,

who has guided, supported, and encouraged me every step of  
the way (for four entire years), and who is positively brilliant  
and entertaining;

for my family,

who kept me going from both near and afar;

and for Kate and Jessica,

who have made me laugh, who have carried me through, and  
without whom I wouldn't have eaten breakfast many days this  
year:

thank you et merci.

## Introduction

Qu'est-ce qui fait l'attrait de la tragédie? Il y a une pertinence et une permanence apparentes dans le fait que les tragédies grecques du 5<sup>e</sup> siècle avant J.-C. continuent à être représentées aujourd'hui.

Pour mieux comprendre l'effet de la tragédie, on doit considérer ce qu'est la tragédie elle-même. La définition de la tragédie selon Aristote est : « La tragédie est une représentation d'une action sérieuse et complète qui a de l'ampleur, avec discours ornementé, avec chacun de ces éléments [utilisés] séparément dans les parties [de la pièce] ; représentée par des personnes qui jouent et pas par la narration ; accomplissant par les moyens de la pitié et de la terreur la catharsis de telles émotions » (*Poétiques* I, 3.1).

La naissance de la tragédie se situe vers la fin du VII<sup>e</sup> siècle avant J.-C. Le culte de Dionysos avait créé un rituel pour adorer leur dieu. Le mot « tragédie » vient du mot grec, « tragos, » qui veut dire « la chanson de la chèvre ». On n'est pas sûr de l'origine du terme, mais c'est probablement un lien avec un sacrifice qui était fait pour Dionysos. L'événement était de nature religieuse, et consistait en des chœurs et des danses qui s'appellent le dithyrambe. C'est le dithyrambe qui a évolué et est devenu la forme théâtrale que nous appelons « tragédie » aujourd'hui.

Deux siècles après cette naissance, des grandes compétitions théâtrales se déroulaient à la fête des Grandes Dionysies. Pour toutes ces fêtes, « le théâtre (c'est-à-dire proprement : le lieu d'où l'on voit) était édifié sur un terrain dédié à Dionysos » (*Ecrits Sur le Théâtre*, Barthes 312). La fête durait trois jours par an, et chaque jour, un auteur dramatique présentait trois tragédies et un drame satyrique ; ces quatre pièces duraient du lever du soleil au coucher du soleil.

La structure des pièces grecques était assez codifiée. Roland Barthes définit clairement ce qui constitue la tragédie grecque :

« La tragédie grecque comprend : un prologue, scène préparatoire d'exposition... ; la *parodos*, ou chant d'entrée du chœur ; des *épisodes*, assez analogues aux actes de nos pièces..., séparés par des chants dansés du chœur, appelés stasima (une moitié du chœur chantait les strophes, l'autre moitié les antistrophes) ; le dernier épisode, formé souvent par la sortie du chœur, s'appelait *exodos* » (*Ecrits Sur le Théâtre*, Barthes 309).

La formule de la tragédie était utilisée par tous les grands écrivains du temps : Eschyle, Sophocle, et Euripide.

Ce n'était pas une forme du théâtre aussi active ou flamboyante que celle que nous attendons aujourd'hui. Certains actes horrifiants se déroulaient dans ces pièces, mais personne n'était tué en scène. C'était toujours fait dans les coulisses, puis un messager ou une personnage apparaissait sur la scène pour décrire ce qui s'était passé. « On voit ici poindre le principe de dialectique formelle qui fonde ce théâtre : la parole exprime l'action, mais aussi elle lui fait écran : le « ce qui se passe » tend toujours au « ce qui s'est passé » (*Ecrits Sur le Théâtre*, Barthes 310). L'art de la parole était tellement important pour vraiment créer les images pour les spectateurs. Il n'y avait pas de lumières ou d'effets spéciaux pour divertir le public ; c'était presque seulement l'expérience de la voix.

Il existe un certain plaisir de la tragédie, ce qu'on lie souvent avec la catharsis, où la libération d'émotions intenses désignées comme : la pitié et la terreur. C'est l'expérience qui a attiré des grecs au V<sup>e</sup> siècle avant J.-C., et c'est la même chose qu'on cherche aujourd'hui.

Le théâtre a évolué beaucoup au cours des siècles, et la forme tragique a évolué aussi. Il y a plusieurs aspects théâtraux qui se sont développés, comme les éclairages, les effets spéciaux, les truquages en scène, et l'amplification de la voix ; et le terrain s'est ouvert même davantage avec l'invention du film. Il y a donc aujourd'hui plusieurs choix sur comment représenter la tragédie :

« Car on ne parvient jamais à décider complètement si ce théâtre, il faut le reconstituer ou l'adapter. Alors qu'on joue aujourd'hui communément Shakespeare sans s'inquiéter des conventions élisabéthaines, ou Racine sans plus jamais recourir à la dramaturgie classique, l'ombre de la célébration antique est toujours là, elle fascine : nostalgie d'un spectacle total, violemment physique, à la fois démesuré et humain, trace d'une réconciliation inouïe entre le théâtre et la cité » (*Ecrits Sur le Théâtre*, Barthes 328).

Qu'est-ce qui nous fascine, vraiment, dans la tragédie ? Est-ce une magie qui existe seulement dans le théâtre antique, ou est-ce qu'on peut la restituer dans des performances contemporaines ? Helene P. Foley, classiciste, affirme :

« Greek tragedy permits a political response to irresolvable, extreme situations without being crudely topical. Set in an imaginary past that offers few specifics in the way of setting or physical description, it is also amenable to both changes of venue and multi-racial casting » (Foley, *Modern Performance and Adaptation of Greek Tragedy* 3).

Est-ce que la tragédie transcende les époques ? Le metteur en scène indien Suresh

Awasthi, qui a produit une version d'*Antigone* en tamil, proclame :

« The very claim of authority, and the attempt for its realization in doing classics, foreign or our own, is a self-defeating objective. It negates the very purpose of doing a classic, which by its nature lend [itself] to different kinds of interpretation and approaches in accordance with contemporary tastes and values of theatre

practice » (*Modern Performance* 4).

La question, alors, est de comment réussir ces adaptations aujourd'hui. De nombreux auteurs dramatiques ont revisité les classiques grecs tour à tour : Suzuki Tadashi avec les *Bacchae*, *Femmes de Troie*, et *Clytemnestre* ; *The Island* de Athol Fugard, sur le motif d'Antigone ; *The Darker Face of the Earth*, basé sur Œdipe, de Rita Dove ; *Orestes* de Charles Mee ; et l'interprétation d'Ariane Mnouchkine, *Les Atrides*. La popularité de ces textes anciens est bien décrite par Charles Mee : « You must understand that getting into a Greek plot is like stepping into a Rolls Royce » (*Modern Performance* 5).

Cette étude va travailler sur différentes versions de tragédies produites depuis l'antiquité. On commencera avec une analyse des variations de la version d'*Antigone* la mieux connue, celle de Sophocle. On examinera d'abord la tragédie selon la ligne d'*Antigone* et les adaptations produites sur le modèle Sophocléen : *La Thébaine* de Jean Racine et *Antigone* de Jean Anouilh. On tentera de montrer comment la tragédie a évolué depuis l'antiquité, et si elle garde du sens à notre époque. Est-ce que le tragique est réservé à l'antiquité, ou est-ce que les versions contemporaines peuvent le restituer, ou le recréer sur un mode qui parlerait aux spectateurs d'aujourd'hui ? On élargira finalement à la question du tragique en examinant une adaptation cinématique récente d'une œuvre de Shakespeare : *Titus* de Julie Taymor. Si la restitution du tragique se fait nécessairement par adaptation, ou transposition, jusqu'où l'adaptation peut—ou doit-elle—aller ? Faut-il garder le tragique dans les limites de la scène ? Où est-il possible, légitime de passer de la scène à l'écran ? L'héritage vénérable de l'antiquité peut-il être retrouvé dans la magie, si profondément contemporaine, du cinéma ?

# Chapitre Un

## Le 17<sup>e</sup> siècle : Racine et *La Thébaine*

Le motif d'Antigone continue au dix-septième siècle avec Racine. *La Thébaine*, publiée en 1664, reprend le thème de la malédiction Oedipéenne. La tragédie s'inspire d'*Antigone* de Sophocle et des *Phéniennes* d'Euripide. Sophocle a écrit son œuvre au V<sup>e</sup> siècle avant J.-C. *Antigone* est peut-être l'histoire la mieux connue du cycle Oedipéen. Antigone, qui représente les valeurs morales et familiales, se bat contre Créon, son oncle et roi qui représente le politique et le logique. Euripide, contemporain de Sophocle et connu aujourd'hui pour être le plus « moderne » des écrivains classiques, a choisi de mettre en lumière l'histoire de la famille d'Œdipe en amont de celle de Sophocle : les deux frères d'Antigone sont en position d'importance à côté du conflit direct entre Antigone et Créon. Des siècles plus tard, Racine a choisi de fixer son œuvre d'après l'exemple d'Euripide : sur les deux frères, Étéocle et Polynice, et les manipulations de Créon, plutôt que sur la relation entre Créon et Antigone. Est-ce qu'Antigone existe en position d'importance, ou est-ce que l'accent est plutôt sur les frères ennemis ?

Le conflit, au premier niveau, présente deux frères qui doivent partager le trône, Étéocle et Polynice, les deux fils d'Œdipe ; Étéocle, qui est sur le trône au



commencement de la pièce, ne veut pas rendre la couronne à Polynice. La pièce commence au milieu d'une guerre entre Thèbes et Argos. Les deux frères représentent les deux villes—Étéocle est roi de Thèbes, et Polynice est roi d'Argos par son mariage.

Racine a changé la relation entre les deux frères d'Antigone, créant un rapport original. La pièce d'Euripide indique clairement dès le début la différence entre les deux personnages : il y a un frère adoré—Polynice, le frère exilé—et un frère mauvais—Étéocle, le tyran de Thèbes. Le monologue de Jocaste souligne cette division : « Je donnai à mon fils deux garçons,/ Étéocle et le fort, l'illustre Polynice... » (*Antigone*, Euripide, Acte I, scène i, vers 55-56). Les relations entre les deux frères sont clairement différenciées. Mais dans la pièce de Racine, c'est impossible de distinguer entre les deux. En fait, ils sont représentés comme jumeaux, un fait qui est expressément une création Racinienne. La symétrie entre les désirs, les attitudes, la stratégie des deux frères, se confirme dans l'échange : « Appelez-vous régner partager ma couronne, » interroge Étéocle, « Et céder lâchement ce que mon droit me donne ? » (*La Thébàïde*, Racine, Acte I, scène iii, 79-80). Polynice répond : « Le sang nous met au trône, et non pas son caprice,/ Ce que le sang lui donne, il le doit accepter » (Racine, Acte II, scène iii, 480-481). C'est de leur identité que vient leur haine.

Les racines de leur antipathie commencent avec les parents ; la mère, Jocaste, reconnaît le progrès de leur haine. La fonction de Jocaste dans cette pièce est de représenter les valeurs symboliques ; elle essaie de pacifier la relation fraternelle. Elle est la mère, qui encourage à la paix entre les deux frères. Dans sa quête d'une solution pour sauver sa famille, elle ne reconnaît pas le vrai problème. Les jumeaux ne peuvent pas rester ensemble : « Ne les pas séparer, c'est les perdre tous deux... » (Racine, Acte I,

scène iv, 198). Jocaste essaie de parler à chacun de ses fils ; elle renforce les valeurs familiales pour convaincre Étéocle : « Vous le savez, mon fils, la justice et le sang/ Lui donnent, comme à vous, sa part à ce haut rang » (Racine, Acte I, scène iii, 81-82). Mais sa solution—la trêve et les retrouvailles face à face, est une erreur grave.

La voix rationnelle (en contraste avec celle de Jocaste) au commencement de la pièce est celle de Créon, l'oncle des deux frères et d'Antigone, et frère lui-même de Jocaste ; il est le conseiller du roi Étéocle. Il n'y a aucune raison de douter des valeurs de Créon au départ ; le Créon d'Euripide était un personnage juste et simple, et sa seule faute était de préférer la paternité à la politique. Quand l'oracle révèle à Créon par la voix de Tirésias que Ménéceé doit être sacrifié, Créon pousse son fils à s'enfuir. Les spectateurs attendent la même honnêteté que chez Euripide, et au début, c'est exactement ce que l'on reçoit : le conseiller du roi. Mais Antigone et Jocaste le soupçonnent quand il ne réagit pas comme l'exigent les valeurs d'une famille. C'est la première fois qu'on voit le vrai politique en Créon, quand il discute avec Jocaste la solution du conflit fraternel entre Étéocle et Polynice. C'est aussi la première fois qu'on entend la voix forte d'Antigone. Créon parle avec froideur au sujet de la situation, ce qui incite Antigone à dire : « Mais un père à ce point doit-il être emporté ?/ Vous avez trop de haine » (Racine, Acte I, scène v, 269-270). Les soupçons d'Antigone et Jocaste s'accroissent, et la jeune fille commence à suggérer d'autres motivations : « L'intérêt du public agit peu sur son âme,/ Et l'amour du pays nous cache une autre flamme./ Je le sais, Créon, j'en abhorre le cours,/ Et vous ferez bien mieux de la cacher toujours » (Racine, Acte I, scène v, 279-282). Racine présente Créon dans une manière où Antigone et Jocaste le soupçonnent, mais en même temps, Racine garde le personnage dans une lumière positive. On pense

que peut-être Créon n'est pas aussi froid qu'on a imaginé, et il semble être un bon père pour un temps, à la mort de Ménécée. Quand Antigone décrit la scène : « Créon, à son exemple, a jeté bas les armes/ Et vers ce fils mourant est venu tout en larmes » (Racine, Acte III, scène iv, 655-656), les lecteurs et les spectateurs ne savent plus qui est le vrai Créon. A ce moment, il n'y a aucune raison de douter des actions de Créon.

Finalement, c'est Créon lui-même qui révèle la vérité. Le traître représente le pouvoir et l'ambition. Il se démasque lui-même ; au milieu de la pièce, pas au début, et pas à la fin. Il reste une figure ambiguë jusqu'à l'Acte III. La première fois qu'il est seul sur scène, avec son confident Attale, il tombe le masque : « Tu crois donc que la paix est l'objet de mes soins ? » (Racine, Acte III, scène vi, 825). C'est son ambition qui le conduit aux côtés d'Étéocle : « Je ne fais point de pas qui ne tende à l'empire./ Des princes mes neveux j'entretiens la fureur,/ Et mon ambition autorise la leur » (Racine, Acte III, scène vi, 848-850). Il sait avant tous les autres que la guerre paradoxalement protège les deux frères, parce que les deux frères sont séparés par leurs armées ; mais dès le moment où ils seront face à face, ils vont s'entretuer. Créon manipule les frères très subtilement comme des marionnettes. Dans des termes très clairs, Créon révèle comment il a exploité la situation : « Les deux frères par moi devinrent ennemis... » (Racine, Acte III, scène vi, 865). Il reconnaît le pouvoir de la haine : « Des deux princes d'ailleurs la haine est trop puissante:/ Ne crois pas qu'à la paix jamais elle consente./ Moi-même je saurais si bien l'envenimer,/ Qu'ils périront tous deux plutôt que de s'aimer... L'on hait avec excès lorsque l'on hait un frère » (Racine, Acte III, scène vi, 875-883). La guerre est nourrie par les manipulations de Créon.

Un autre type de guerre apparaît dans la pièce : la guerre d'amour. La relation entre Antigone et Hémon est dépeinte comme un amour galant. La préciosité au XVII<sup>e</sup> siècle était un mouvement qui a codifié les règles du rapport amoureux ; le couple racinien se conforme aux jeux de société. Hémon est l'épitomé d'un amant; l'aveu se fait dans les termes attendus pour décrire son amour. Le guerrier devient soupirant, les yeux se muent en armes : « Ah ! D'un si bel objet quand une âme est blessée,/ Quand un cœur jusqu'à vous élève sa pensée... Un moment loin de vous me durait une année... » (Racine, Acte II, scène i, 327-331).

Dans quelle mesure le couple est-il convaincant ? Ce qui est clair est qu'Antigone réagit avec une froideur étonnante. Aux reproches d'Hémon blessé par son apparente indifférence, la jeune fille répond en disant qu'elle doit rejoindre ses frères. « Et voulez-vous sitôt que j'abandonne un frère ? » (Racine, Acte II, scène i, 311). Elle rejette la réponse « correcte » dans le jeu des amants, et semble refuser le rôle de la femme vulnérable et faible. C'est à ce point que l'apparente froideur d'Antigone suggère par contraste une relation ambiguë avec son frère. L'amour qu'Antigone devrait avoir pour Hémon semble être déplacé à Polynice. Trois scènes plus tard, le dialogue entre les deux personnages suggère à nouveau que l'amour pour son frère est plus fort qu'un simple amour fraternel. « Est-ce m'aimer, cruel, autant que je vous aime,/ Que d'être inexorable à mes tristes soupirs,/ Et m'exposer encore à tant de déplaisirs ? » (Racine, Acte II, scène iv, 524-526). La jalousie d'Antigone est évidente, et Polynice essaie de rassurer sa sœur : « Je vous connais toujours et suis toujours le même » (Racine, Acte II, scène iv, 523). C'est seulement une suggestion de Racine qui n'est pas vraiment explorée, mais il y a un élément étrange dans la relation entre frère et sœur.

La préférence d'Antigone renforce le caractère secondaire du personnage de Hémon. Il est un personnage sans dimensions, seulement l'amant et le fils obéissant. C'est la même chose avec son frère, Ménécée. L'autre fils de Créon n'est même pas un personnage présent sur scène. Il existe seulement en tant que martyr et il meurt—en vain—pour sauver les deux fils d'Œdipe. Les deux frères, Hémon et Ménécée sont une variation sur le thème de la fraternité en contraste avec les frères ennemis ; les fils de Créon sont plats et sans substance, leur seule fonction est d'accentuer la différence avec les fils d'Œdipe.

La pièce met en place une autre relation amoureuse ; une relation plus sombre. C'est l'inclination de Créon pour Antigone—une création et innovation de Racine. La suggestion d'un attachement de Créon pour Antigone apparaît dès l'Acte I, scène v, dans l'échange déjà cité. A la fin de la pièce, l'amour semble gagner plus d'importance ; Créon offre la couronne à Antigone : « Ah, Madame ! réglez, et montez sur le trône:/ Ce haut rang n'appartient qu'à l'illustre Antigone » (Racine, Acte V, scène iii, 1205-1206). Ce type de relation amoureuse correspond à la formule que Barthes propose: « A a tout pouvoir sur B. A aime B, qui ne l'aime pas » (*Sur Racine*, Barthes 29). Quand Créon est rejeté, il s'exclame : « Ainsi donc vous fuyez un amant odieux... Vous fermez pour jamais ces beaux yeux que j'adore,/ Et pour ne me point voir, vous les fermez encore ! » (Racine, Acte V, scène dernière, 1479-1482). Le refus d'Antigone plonge Créon dans le désespoir, et il se tue. L'amour pour Antigone ne paraît pas convaincant, pas plus que l'amour entre Hémon et Antigone, et il semble que ce soit une faiblesse de la pièce.

Est-ce qu'Antigone est aussi un personnage secondaire en contraste avec Créon et les frères ennemis ? Racine ne concentre pas la pièce sur Antigone comme *l'Antigone* de

Sophocle. Dans les premières scènes de la pièce, elle semble réduite à la fonction de confidente face à Jocaste. Antigone fonctionne simplement comme un écho de la figure maternelle. Elle est sur scène, mais elle ne s'exprime pas ; quand Antigone parle avec Créon, elle reprend seulement les idées de Jocaste pour renforcer ce que sa mère a déjà dit. Quand Antigone est en scène avec Hémon, on voit que ce n'est pas un amour convaincant ni signifiant pour la pièce. Antigone semble marginalisée par Racine ; Racine centre le texte sur la haine des frères ennemis, et les manipulations de Créon.

La haine entre les deux frères n'est pas du tout masquée. L'échange avec leur mère l'expose : « Il croit que tout le monde aspire à la vengeance ;/ De ses inimitiés rien n'arrête le cours:/ Quand il hait une fois, il veut haïr toujours » (Racine, Acte II, scène iii, 468-470). La déclaration de Polynice révèle ce qu'il ressent pour son frère ; Étéocle explique à Créon qu'il possède des sentiments identiques : « Je sais bien que sa haine est encor toute entière,/ Je ne crois pas qu'on puisse en arrêter le cours,/ Et pour moi, je sens bien que je le hais toujours » (Racine, Acte IV, scène i, 908-910). Mais la question reste : est-ce que cette haine est seulement de nature politique ? La réponse est claire quand Étéocle continue, et qu'il définit le vrai problème : « Ce n'est pas son orgueil, c'est lui seul que je hais » (Racine, Acte IV, scène i, 914).

Racine nous montre que c'est un conflit beaucoup plus complexe, au delà de la dimension politique ; c'est un conflit qui trouve son origine dans la nature incestueuse du sang Oedipéen. Dès le début, cette idée est soulignée par Racine : « Tu sais qu'ils sont sortis d'un sang incestueux,/ Et tu t'étonnerais s'ils étaient vertueux » s'exclame Jocaste à Olympe (Racine, Acte I, scène i, 33-34). Le sang d'Œdipe représente le passé horrifiant qui va suivre les deux frères, explique Barthes : « Le Sang est donc à la lettre une Loi, ce

qui veut dire un lien et une légalité...par la malédiction qu'ils attachent au Sang, les dieux ne font que garantir le caractère inexpiable du passé » (*Sur Racine*, Barthes 43).

C'est établi que les deux frères sont en conflit, et c'est ce conflit qui se trouve au cœur de la pièce ; les frères ennemis sont condamnés à se haïr, et condamnés par leur haine.

La haine vivante entre Étéocle et Polynice est née au moment même de leur conception dans les 'flancs' de leur mère. C'est une obsession qui leur donne la force de vivre. Dans les termes d'Étéocle :

Elle n'est pas, Créon, l'ouvrage d'une année,  
Elle est née avec nous, et sa noire fureur  
Aussitôt que la vie entra dans notre cœur.  
Nous étions ennemis dès la plus tendre enfance ;  
Que dis-je ? Nous l'étions avant notre naissance.  
Triste et fatal effet d'un sang incestueux ! (Racine, Acte IV, scène i, 916-921).

Il met en lumière l'espace exact où la haine est née : « Dans les flancs de ma mère une guerre intestine/ De nos divisions lui marqua l'origine » (Racine, Acte IV, scène i, 922-924). Au début de la pièce, et dans les autres adaptations du motif d'Antigone, comme celle d'Euripide, il semble que les deux frères veulent s'entretuer seulement pour des raisons politiques, pour le trône. Mais en fait, chez Racine c'est seulement un prétexte ; c'est l'identité qui nourrit la haine. Jocaste et Antigone ne reconnaissent pas combien la haine d'Étéocle et Polynice les divise et en même temps les rapproche. La trêve que Jocaste souhaite est la raison pour laquelle on arrive à un fin tragique : les jumeaux l'un en face de l'autre cessent d'exister.

Cette haine crée un lien extrêmement fort, responsable pour un des problèmes les plus tragiques : les deux frères ne peuvent exister ni ensemble, ni séparés, comme le souligne Barthes quand il proclame : « Ils ont besoin l'un de l'autre pour vivre et pour mourir, leur haine est l'expression d'une complémentarité, elle tire sa force de cette unité

même : ils se haïssent de ne pouvoir se distinguer » (*Sur Racine*, Barthes 63). C'est presque une question érotique, où la fascination apparente la haine à l'amour ; dans les termes de Barthes : « Eros est une puissance ambiguë » (*Sur Racine*, Barthes 65). Les deux frères, en leur nature double, ne peuvent pas occuper le même espace, mais c'est impossible aussi de le quitter. C'est la question de la nature de la division, comme Barthes souligne : « Il faut ajouter que la division est l'état normal du héros racinien ; il ne retrouve son unité que dans des moments extatiques, précisément et paradoxalement quand il est hors de soi : la colère solidifie délicieusement ce moi déchiré » (*Sur Racine*, Barthes 41). La seule solution est pour l'un et l'autre de s'entretuer.

La pièce s'achève sur un affrontement étrange entre Créon et Antigone. Au début de la pièce, le texte a suggéré une relation amoureuse entre ces deux personnages ; cette relation n'est pas développée jusqu'à la fin de la pièce. Mais la reprise de cette relation ambiguë ne crée pas une relation amoureuse au sens propre—c'est plutôt une relation au niveau symbolique. Elle masque une relation autre, de nature plus fondamentale. C'est une question de désir du pouvoir. Pour Créon, la seule manière de régner est d'avoir l'accord d'Antigone ; il doit avoir Antigone pour être roi légitimement. Quand elle lui refuse sa main, elle lui refuse le pouvoir. Le texte souligne le lien entre l'amour et le pouvoir : « Parle-moi de régner, parle-moi d'Antigone:/ J'aurai bientôt son cœur, et j'ai déjà le trône... J'étais père et sujet, je suis amant et roi » (*Racine*, Acte V, scène iv, 457-460). Ici, on voit que la prétention d'amour est peut-être un instrument pour manipuler Antigone et monter sur le trône, mais la connexion entre l'amour et pouvoir est aussi un lien que Créon ne peut pas briser. Son pouvoir cherche la validation d'Antigone ; il dépend d'Antigone. Dans la formule de Barthes : « ... la vie de B est la propriété de A



en fait et en droit. Mais c'est *précisément* parce que la relation est obligatoire qu'elle est bloquée » (*Sur Racine*, Barthes 31). La relation est impossible.

Le choix, à la fin, revient à Antigone : quand Créon veut avoir Antigone comme reine, elle refuse ; sans la validation d'Antigone, qui représente la légitimité, Créon ne peut pas régner. « Mais en vain je vous presse, et mes propres forfaits/ Me font déjà sentir tous les maux que j'ai faits » (Racine, Acte V, scène dernière, 1507-1508), déclare Créon après la mort d'Antigone. Même si l'amour entre Créon et Antigone n'est pas du tout convaincant, Racine a mis Antigone dans une position d'importance et de pouvoir quand elle rejette Créon. Le personnage représente la légitimité royale et la validité du trône. Ici, Antigone est le droit et la loi ; l'Antigone de Sophocle ré-émerge. Elle échappe à la prise, et une seule décision de ce personnage décide du destin d'un traître roi. Antigone n'est pas marginalisée, en fait, parce que Racine lui a donné le pouvoir de décider la tragédie, sans qu'il puisse y avoir compromis.

La question du pouvoir dans *La Thébaine* est intéressante dans le contexte du « Grand Siècle ». A l'époque de Racine, la figure du pouvoir était Louis XIV, le roi soleil. Ce souverain tout-puissant détenait un pouvoir absolu, sans tolérer aucune dissension entre les différents rangs. C'était sous le pouvoir de Louis XIV que Racine avait la possibilité d'écrire ; sans la permission et le soutien du roi, les pièces de Racine n'existeraient pas. Les représentations se donnaient devant des aristocrates soumis, assujettis par le pouvoir royal, et l'occasion d'un spectacle offrait l'opportunité au roi et aux grands de voir le pouvoir en action : Louis XIV était à la fois, au centre de l'évènement, spectateur et protagoniste. C'était une société réglée par le spectacle, avec une étiquette précise et des costumes somptueux. Le monde du théâtre était un

microcosme du monde aristocratique. Donc, si Racine, comme Euripide, était plus moderne que son temps, ses pièces ont dû être controversées dès le début pour les thèmes qui ne s'accordaient pas avec les idées et valeurs du temps. Le pouvoir était mis en question par Racine, et c'est impossible de penser au pouvoir sans penser à Louis XIV.

C'est un paradoxe si l'on lit *La Thébaine* en termes politiques. Il semble que pour Racine, le pouvoir soit toujours insuffisant. Ce n'est pas la question politique qui gît au cœur du conflit pour les frères jumeaux ; même quand Étéocle est roi, son pouvoir ne peut pas contrebalancer sa haine pour Polynice. Surtout, Créon, qui est contrôlé lui-même par le désir de pouvoir, rejette son opportunité au dernier moment. L'amour entre Créon et Antigone est en réalité une relation politique ; quand le pouvoir de Créon n'obtient pas la validation d'Antigone, le pouvoir tombe. Donc la nature politique de la pièce n'est pas claire : est-ce que la politique est un masque pour des conflits plus profonds, plus fondamentaux ? « Le trône » est-il toujours, irrémédiablement « un abîme » ? Qu'est-ce que cette question de la nature politique du texte Racinien exprime pour les spectateurs qui vivaient dans un monde où le roi avait le pouvoir absolu ? Est-ce que Racine met en question le pouvoir de Louis XIV, à la barbe du monarque ?

## Chapitre Deux

### La Deuxième Guerre Mondiale : Anouilh et *Antigone*

*L'Antigone* de Jean Anouilh apparaît dans la compagnie de *La Machine Infernale* de Jean Cocteau et *Electre* de Jean Giraudoux, dans le grand retour aux classiques grecs qui marque les années de la deuxième guerre mondiale. *La Machine Infernale* présente Œdipe comme une marionnette dans les mains des dieux, et *Electre* raconte l'histoire célèbre avec une nouvelle idée de compromis. Anouilh quant à lui veut faire une nouvelle version d'*Antigone*. Dans cette période, la popularité de ces histoires célèbres était en partie à cause du fait qu'elles analysent la condition humaine, et mettent en oeuvre des thèmes universels. Elles peuvent aussi fournir une fondation sur laquelle on peut jouer avec des nouvelles formes de théâtre.

Anouilh essaie de changer le motif antique d'*Antigone* en modifiant la structure de la pièce et en appliquant les nouvelles règles théâtrales du XX<sup>e</sup> siècle. Il voulait créer un sentiment de théâtralité comme celui qu'on trouve dans les pièces de Luigi Pirandello, où le théâtre se désigne comme théâtre, exposant ainsi ses propres dessous. Dans le théâtre de Pirandello, souvent les mots ne sont pas sûrs et la pièce semble en même temps réelle et irréelle. L'art et l'illusion peuvent se mélanger avec la réalité. *6 personnages en quête d'auteur* de Pirandello crée une atmosphère vraiment inquiétante. On trouve cet

élément dès le XVII<sup>e</sup> siècle dans le théâtre baroque, avec le théâtre emboîté, où les comédies ont pour sujet les aventures d'une troupe de comédiens. Ce qu'Anouilh veut établir au début de sa pièce est une variante sur cette idée, excepté que ce sont des personnages et non des acteurs qui sont en scène, en quelque sorte en attente d'être activés par la pièce.

Anouilh introduit la pièce avec le Chœur, un personnage directement transposé de la tradition grecque. Mais Anouilh voulait créer une adaptation d'*Antigone* plus moderne qui parlerait au spectateur du XX<sup>e</sup> siècle, influencé par les mouvements contemporains du théâtre. Le chœur dans la tradition classique a pour fonction de questionner, avertir, et conseiller les héros. Le Prologue d'Anouilh (qui est aussi le Chœur) sert plutôt d'intermédiaire entre les spectateurs et les personnages en scène ; le chœur, comme dans les prologues antiques, replace la situation d'Antigone dans le contexte de la pièce. Mais dès le départ, Anouilh innove : le Prologue brise le quatrième mur en décrivant des personnages qui sont sur scène dès le début de la pièce ; les premiers mots du Prologue soulignent cette idée : « Voilà. Ces personnages vont vous jouer l'histoire d'Antigone » (*Antigone*, Anouilh 5-6). C'est comme si les personnages étaient seulement là pour jouer leurs rôles devant les spectateurs. Le Chœur est le seul personnage qui paraît avoir conscience de ce qui se passe sur scène.

Anouilh développe cette notion en décrivant l'importance du rôle, qu'il veut placer au centre de la pièce. Le Prologue répète souvent que chacun de ces personnages doit être victime du destin. « Il ne savait pas qu'il ne devait jamais exister de mari d'Antigone sur cette terre et que ce titre princier lui donnait seulement le droit de mourir » (Anouilh 37-39) : tel est le destin prescrit pour Hémon. Les personnages de la

pièce savent qu'ils doivent satisfaire leur sort. Antigone justifie ses actions et aussi les gestes de Créon en admettant : « Bien sûr. A chacun son rôle. Lui, il doit nous faire mourir, et nous, nous devons aller enterrer notre frère. C'est comme cela que ç'a été distribué » (Anouilh 254-256). Les rôles dictent ce que chaque personnage doit faire.

La théâtralité s'accroît quand Anouilh suggère qu'il n'y a plus de frontière claire, décisive, entre les spectateurs et les personnages. Si les frontières sont floues, rien ne garantit que les spectateurs eux-mêmes soient réels. Les personnages, de leur côté, brouillent le cadre de la pièce en exprimant un sentiment de distance, de séparation ; le Chœur se sépare de la pièce quand il analyse la nature de la tragédie :

C'est propre, la tragédie. C'est reposant, c'est sûr ... Dans la tragédie on est tranquille. D'abord, on est entre soi. On est tous innocents en somme ! Ce n'est pas parce qu'il y en a un qui tue et l'autre qui est tué. C'est une question de distribution. Et puis, surtout, c'est reposant, la tragédie, parce qu'on sait qu'il n'y a plus d'espoir, le sale espoir... (Anouilh 716-727).

Le Chœur aide à illustrer l'élément irréel pour les spectateurs. Plus tard, Anouilh ajoute une référence au théâtre quand Créon dit à Antigone : « Car c'est cela que je veux que tu saches, les coulisses de ce drame où tu brûles de jouer un rôle, la cuisine » (Anouilh 1267-1269). La réflexion sur la tragédie et la théâtralité affichée par les personnages qui jouent dans et avec la pièce créent un sentiment de vertige pour les spectateurs ; quand les personnages sortent du texte, se dissocient pour un temps du texte, ils mettent en question notre propre réalité. C'est plus inquiétant d'avoir des personnages plutôt que des acteurs en attente sur la scène face aux spectateurs. Le théâtre de Pirandello présente des acteurs sur scène ; et les spectateurs doivent accepter que les acteurs soient seulement des acteurs, sans la « suspension de l'incrédulité ». Mais dans le théâtre d'Anouilh, les personnages sur scène sont plus inquiétants, parce que les spectateurs et les personnages

se retrouvent au même niveau. Si les personnages sont supposés ne pas être réels, qu'est-ce que ça veut dire pour le monde des spectateurs ?

Avec la structure différente d'*Antigone*, Anouilh change la fondation de la pièce elle-même. Les rôles que ces personnages jouent sont différents des modèles classiques. La lutte entre Antigone et Créon chez Sophocle est un conflit de valeurs : Antigone cherche à suivre le droit divin, et Créon cherche à suivre la loi humaine. La religion a une présence forte dans la version ancienne, mais Anouilh renouvelle le motif classique. En 1942, la religion n'a plus, manifestement, la même importance qu'au V<sup>e</sup> siècle avant J.C. Ce qui nous amène à poser la question : est-ce qu'il reste possible d'écrire, ou même, de transposer une tragédie aujourd'hui ? Et si on transpose ou réécrit une tragédie, est-ce qu'on arrive au même effet à la fin ? Anouilh a choisi de jouer avec la suggestion d'un type de fatalité, pas la fatalité antique des Dieux et du destin, qui ne marcherait plus dans le monde contemporain, mais un nouveau type de fatalité, une fatalité structurelle : la fatalité du rôle.

Antigone est menée par son rôle plus que tous les autres personnages, à l'exception, peut-être, de Créon. Elle commence la pièce avec trois rôles différents, toujours avec un point de vue étroitement singulier sur son but. D'abord, elle est la petite fille avec la nourrice. La nourrice demande d'où Antigone vient si tôt ce matin, et Antigone immédiatement sonne comme un enfant qui joue et recherche de l'affection. Puis, elle est la sœur au physique ingrat avec Ismène. Ismène représente la raison, celle qui veut suivre les règles ; elle est en contraste avec Antigone, qui s'obstine dès le début de la pièce. Ismène essaie d'aider Antigone à voir Créon dans une autre lumière : « ...mais je comprends un peu notre oncle », mais Antigone répond : « Moi je ne veux

pas comprendre un peu » (Anouilh 266-268). Enfin, elle est, avec Hémon, la fiancée virgine. Ici, elle n'est pas obstinée, mais seulement la jeune fille triste qui connaît son destin. En lui faisant jouer ces trois rôles distincts, Anouilh crée un personnage inconsistant alourdi par le psychologique : trop transparente, trop compréhensible. La tragédie refuse ce genre de clarté, aussi bien chez Sophocle que chez Racine. Anouilh ajoute des explications avec la voix du Chœur, qui annonce juste avant l'affrontement entre Antigone et Créon : « La petite Antigone va pouvoir être elle-même pour la première fois » (Anouilh 739-749). Anouilh montre qu'Antigone apparemment doit lutter avec ces rôles avant qu'elle puisse se trouver « elle-même ». Ce rôle est défini par Antigone elle-même : « Je ne veux pas comprendre. C'est bon pour vous. Moi je suis là pour autre chose que pour comprendre. Je suis là pour vous dire non et pour mourir » (Anouilh 1170-1172). C'est dans la scène avec Créon que le rôle d'Antigone—un rôle de résistance similaire au rôle antique—est sur le point d'émerger, mais d'une façon faible et enfantine.

Anouilh essaie de créer un antagoniste avec Créon, un personnage qui, dans toutes les versions d'*Antigone*, a un rôle difficile. Charles Maurras explique bien le rôle de Créon chez Sophocle :

Créon a contre lui les dieux de la Religion, les lois fondamentales de la *polis*, les sentiments de la *polis* vivante... Sophocle n'a pas cherché à nous montrer le surgissement de l'amour fraternel, ni même, à travers le personnage d'Hémon, le fiancé d'Antigone, celui de l'amour pur et simple. Ce qu'il cherche aussi à montrer, c'est la punition du tyran qui a essayé de se libérer des lois divines et humaines (*Les Antigones* 205).

Dans la version d'Anouilh, Créon est un homme coincé dans le rôle du roi ; s'il avait le choix, il préférerait un autre sort : « Avant, du temps d'Œdipe, quand il n'était que le premier personnage de la cour, il aimait la musique, les belles reliures... Mais Œdipe et

ses fils sont morts. Il a laissé ses livres, ses objets, il a retroussé ses manches et il a pris leur place » raconte le Chœur (Anouilh 43-48). Créon voit sa position d'un point de vue nettement contemporain : « Ce n'est même pas une aventure, c'est un métier pour tous les jours et pas toujours drôle, comme tous les métiers. Mais puisque je suis là pour le faire, je vais le faire... » (Anouilh 948-951). C'est un homme qui porte le fardeau d'un travail difficile. Anouilh crée un sentiment de compassion dès les premiers moments de la pièce, même si Créon est supposé être un personnage négatif. C'est seulement dans les détails de l'intrigue—le décret qui interdit d'enterrer Étéocle—que Créon semble mauvais. Anouilh insiste sur la manière dont son texte veut être lu : Antigone est l'héroïne, Créon est le mauvais ; mais ce n'est pas comment le texte est lu finalement.

L'échange entre Créon et Antigone est au cœur de la pièce. Dans la version de Sophocle, c'est une scène avec des arguments forts des deux côtés, pour Antigone comme pour Créon. Chez Anouilh, le débat est différent. Quand commence l'affrontement avec Créon, il y a un moment « Sophocléen ». Créon suggère que la fatalité attachée à Antigone est seulement présente à cause de son nom ; Créon évoque une fatalité du nom quand il fait une comparaison entre Antigone et son père Œdipe : « L'orgueil d'Œdipe. Tu es l'orgueil d'Œdipe... Et comme on les boit goulûment quand on s'appelle Œdipe, ou Antigone » (Anouilh 926-938). C'est le nom d'Antigone qui détermine ses actions et l'enferme dans son rôle. Mais Créon souligne l'absurdité de cette destinée quand il conclut : « Moi, je m'appelle seulement Créon, Dieu merci » (Anouilh 942-943). Il refuse d'être déterminé par un nom. Créon est un personnage d'aujourd'hui confronté à la fatalité antique, qui est abstraite, inexplicable. Mais après ce premier moment symbolique qui rappelle le pouvoir de la tragédie classique,



l'affrontement devient plus étroitement familial et politique. L'idée du sacré est complètement perdue. Antigone ne se bat pas pour une cause plus grande qu'elle (le sacré du droit divin), elle se bat seulement pour elle-même. Ici, l'argument bascule seulement du côté des preuves raisonnables de Créon. Antigone ne dit rien de nouveau, parce qu'elle n'a qu'une motivation pour ses actions :

Créon : Pourquoi fais-tu ce geste, alors ? Pour les autres, pour ceux qui y croient ? Pour les dresser contre moi ?

Antigone : Non.

Créon : Ni pour les autres, ni pour ton frère ? Pour qui alors ?

Antigone : Pour personne. Pour moi. (Anouilh 1017-1021)

Elle ne se bat pas pour le droit divin, elle se bat seulement pour des raisons personnelles. Le problème est que tout le conflit de la pièce repose sur le simple choix d'Antigone, qui en devient un personnage enfantin et obstiné. Les arguments d'Antigone sonnent

seulement comme les caprices d'un enfant qui découvre sa liberté pour la première fois :

« Moi, je peux dire « non » encore à tout ce que je n'aime pas et je suis seul juge »

(Anouilh 1103-1108). Elle est prise au piège par son désir de retourner à sa jeunesse:

« Moi, je veux tout, tout de suite,—et que ce soit entier—ou alors je refuse !... Je veux être sûre de tout aujourd'hui et que cela soit aussi beau que quand j'étais petite—ou

mourir » (Anouilh 1389-1394). La question de la jeunesse et la volonté intransigeante de rester un enfant n'est pas une motivation pour une héroïne tragique, c'est le simple désir d'une petite fille qui refuse de grandir.

Dans l'affrontement familial, c'est Créon qui semble convaincant quand il énonce les raisons pour lesquelles Antigone ne doit pas mourir. Patiemment il montre pourquoi Antigone a tort : Polynice ne l'aimait pas, il n'était pas ce qu'elle croit, les deux corps étaient trop mutilés pour être identifiables, la religion n'a pas de sens et les prêtres ne

sont pas crédibles dans leurs rituels. À ce point, c'est le personnage de Créon qui sonne juste et convaincant. Il réagit à Antigone comme un oncle qui veut sauver sa nièce. Il plaide pour sa vie, il est en colère contre elle, il devient violent—mais tout ce qu'il fait est dans le domaine familial. Créon veut, enfin, qu'Antigone épouse son fils et connaisse une vie longue et pleine de bonheur : « Marie-toi vite, Antigone, sois heureuse » (Anouilh 1325-1326). Il réussit presque, jusqu'au moment où il prononce le mot « bonheur ». A ce mot, Antigone réagit, et elle rejette tout ce qu'il a dit. Créon a une profondeur qu'Antigone ne possède pas, ce qui crée un personnage captivant. Mais Créon n'est pas un personnage tragique, il est plutôt un personnage qui relève du drame. Il fonctionne très bien dans un drame contemporain, où l'aspect psychologique est au premier plan ; mais l'élément tragique est perdu.

Anouilh ne réussit pas à recréer une vraie tragédie pour plusieurs raisons. D'abord, il commence avec une théâtralité affichée, et on s'attend à ce que cette théâtralité affecte la pièce entière. Mais la théâtralité chez Anouilh reste superficielle. Elle est limitée au début de la pièce, et puis les personnages deviennent plus développés dans leur monde—sans inquiéter ou gêner les spectateurs. L'effet cesse d'être inquiétant, comme chez Pirandello, et le procédé, ultimement, n'aboutit pas.

La notion de la fatalité du rôle qu'Anouilh assigne à ses personnages ne marche pas. En principe, Antigone doit jouer son rôle jusqu'au bout, donc elle doit mourir. La pièce d'Anouilh étant une adaptation de la tragédie antique, il se donne une certaine liberté pour mener son personnage du point de départ à la mort. Cette liberté n'aboutit pas quand Anouilh ne se libère pas de l'histoire classique ; il reste avec l'histoire de Sophocle, sans la puissance de Sophocle. En cherchant à recréer un tragique

contemporain, Anouilh produit une adaptation timide ; c'est une demi-mesure. Le problème était de mener Antigone à sa mort d'une façon convaincante et neuve, pour les spectateurs du XX<sup>e</sup> siècle. Elle arrive à sa mort sans raisons puissantes, seulement par caprice ou confusion : « ...je ne sais plus pourquoi je meurs » (Anouilh 1661). Les spectateurs ne savent pas non plus. Au lieu de sonner fortement comme une héroïne tragique qui va subir une mort insensée, elle prononce seulement des mots creux.

Anouilh essaie de donner à son adaptation une valeur éternelle ; c'est le sens des allusions contemporaines qui semblent ouvertement anachroniques : les gardes « ... jouent aux cartes » (Anouilh 66), Créon aime les antiquaires de Thèbes et il raconte des histoires de voitures et cigarettes, Antigone enterre son frère « ...avec une petite pelle de fer qui nous servait à faire des châteaux de sable sur la plage, pendant les vacances » (Anouilh 858-859) et le garde appelle Antigone « Mademoiselle ». En fait, l'addition de ces éléments affaiblit la tragédie. Ces figures mythiques—Antigone et Créon—sont réduites à des personnages quotidiens, semblables aux spectateurs. Le pouvoir de la tragédie est étranger à la vie quotidienne ; c'est la distance entre les spectateurs et le mythe qui crée l'essence de la tragédie.

Le tragique comme il est défini par Sophocle ne serait plus convaincant en 1942. Sans aucune résonance avec la notion du sacré, l'échange entre Créon et Antigone perd son pouvoir, sa force, sa dimension tragique ; la tonalité étroitement personnelle et rationnelle relève de notre monde, pas du monde surhumain des personnages tragiques. Le tragique, au contraire, doit être de l'ordre de l'inconnaissable, de l'inexplicable. Cette version d'Antigone était peut-être plus accessible aux spectateurs contemporains, mais ce n'est pas une tragédie. Il est ironique que Anouilh ait lui-même étiqueté *Antigone*

« tragédie » alors que ses autres pièces sombres restent uniquement des « pièces noires ». Il voyait manifestement son œuvre comme une œuvre tragique. La pièce en 1942 a été un grand succès, et la question reste de savoir comment le public l'a ressentie et s'il a vu dans *Antigone* une tragédie des temps modernes.

Il est suggéré souvent qu'Anouilh voulait faire de sa pièce un commentaire sur l'Occupation Nazie pendant la deuxième guerre mondiale : Antigone serait la résistance, et Créon le collaborateur. En 1942, avec le partage des allégeances sous l'Occupation, il était peut-être tentant de voir des liens entre la guerre et la pièce ; on peut imaginer aussi que la raison pour laquelle Créon est si raisonnable est à cause de la censure allemande qui réglementait tous les arts. Mais ce n'est pas explicite dans le texte, et si on n'a pas la connaissance de cette actualité, ce n'est pas évident. On peut comparer en contraste l'*Antigone* de Brecht, une variation sur Sophocle et l'adaptation de Holderlin. Brecht a choisi explicitement d'adapter la pièce au monde contemporain, et a radicalement changé le texte et la situation. Ici, le Nazisme et la Résistance sont en évidence ; George Steiner décrit le début de la représentation en 1948 : « Un corps pend devant la porte. L'une des deux sœurs a un couteau au poing. L'homme de la Gestapo fait son entrée » (Steiner 158). Brecht ne se contente pas de suggérer que Créon pourrait être un Nazi. Il est un Nazi. Brecht a choisi une direction avec sa pièce, et il l'a menée jusqu'à la limite. Anouilh est resté à mi-chemin : entre le classique et le contemporain.

Anouilh aurait pu changer la pièce radicalement, sur le thème des rôles et Antigone aurait pu choisir une direction complètement différente, où elle serait morte autrement. Mais Anouilh conserve une histoire affaiblie, sans l'horreur, la démesure qui caractérise la tragédie. Le pouvoir de la tragédie antique, ou de l'œuvre classique,

comme chez Racine, n'est pas recréé ici. Ce qui nous conduit à poser la question : dans quelle mesure est-ce que ça a du sens de travailler sur le tragique aujourd'hui ? Et comment travailler sur le tragique ? Est-ce qu'il faut le préserver ou l'adapter ?

## Chapitre Trois

### Le 21<sup>e</sup> siècle : *Titus* et la Tragédie à l'Ecran

La question reste de comment transposer une tragédie dans le monde d'aujourd'hui ; on doit prendre en compte plusieurs décisions, esquissées par Barthes : « ...faut-il jouer le théâtre antique comme de son temps ou comme du nôtre ? faut-il reconstituer ou transposer ? faire ressentir des ressemblances ou des différences ? » (*Ecrits Sur le Théâtre*, Barthes 147). La beauté du théâtre est qu'il n'existe pas un seul choix, et chaque représentation peut être unique ; mais le but d'une représentation doit être de mettre en valeur l'élément compréhensible de la tragédie. Barthes, qui décrit la mise en scène de l'*Orestie* de Barrault, définit bien ce qui manque : « C'est parce qu'elle contredit le seul rapport qu'il nous soit possible d'avoir aujourd'hui avec la tragédie antique, et qui est *la clarté* » (*Ecrits Sur le Théâtre*, Barthes 153). Cette clarté est rare, et la question de comment l'achever dans la meilleure façon possible est au centre de cette analyse.

Avec l'invention et l'évolution du cinéma, les possibilités pour la tragédie se sont ouvertes. Maintenant, la question du médium est aussi une considération pour comment représenter la tragédie. *Antigone* a déjà reçu plusieurs adaptations sous une forme théâtrale, et en 1961, cinéaste George Tzavellas a proposé sa version filmique. La mise

en scène reste sévère : l'image est tout en noir et blanc, sans effets spéciaux ou accent sur le spectacle ; et l'histoire reste conventionnelle avec une alternance de tableaux militaires avec des soldats en armes, et d'épisodes individuels, comme les échanges entre Antigone et Ismène, ou la confrontation entre Créon et Antigone. Il a choisi de préserver le thème de près, et il a transposé la pièce en film, mais Tzavellas est resté proche du texte de Sophocle. Il a décidé de replacer la tragédie dans son cadre grec, avec le texte en grec, des acteurs grecs (comme Irène Pappas), et l'ensemble situé en Grèce. Mais l'élément du tragique n'est pas restitué ici ; l'adaptation reste trop conventionnelle, et la transcendance de l'horreur et la grandeur n'est pas atteinte.

Aujourd'hui, les mêmes questions que Barthes posait en 1955 persistent : la question du texte et du médium, préserver ou adapter le texte intégral, préserver le lieu dans son contexte originel ou l'adapter pour notre temps, et rester dans le cadre du théâtre ou passer de la scène à l'écran sont des aspects à considérer. La version filmée d'une tragédie classique qui réussit à restituer le vrai effet d'une tragédie est une adaptation récente de *Titus Andronicus*.

Julie Taymor a créé pour le cinéma une adaptation du classique *Titus Andronicus* de William Shakespeare qui réussit dans une manière inédite autant au théâtre qu'au cinéma. Elle a choisi de préserver le texte, mais elle l'a coupé dans quelques parts pour le public d'aujourd'hui. Son but était de trouver l'élément inexplicable du tragique: « In adapting *Titus Andronicus* to a screenplay, the challenge was to maintain the contrasts and scope of Shakespeare's vision. His story and language are at once poetic and very direct; they shift between graphic, base emotions and... mythic revelations... » (Taymor 219).

En essayant d'atteindre ce but, Taymor a choisi de sauter librement d'une époque à une autre. Le procédé met en place certains thèmes généraux à suivre pour assurer l'intégrité de l'œuvre. Le corps—toutes les manifestations des corps—et les éléments (l'air, l'eau, le minéral, le feu) sont des grands motifs dans cette production. Elle a choisi aussi, pour les costumes, de rester dans une gamme de couleurs étroite : bleu, blanc, rouge, et noir. Ca crée presque le sentiment d'un film en noir et blanc, même si les images sont vibrantes avec la couleur. Ces règles dans le medium filmique permettent à Taymor d'explorer en détail comment représenter l'inexplicable, l'ambiguïté qui caractérisent la tragédie: « Titus is not a neat or safe play, where goodness triumphs over evil, but one in which, through relentless horror, the undeniable poetry of human tragedy emerges in full force, demanding that we examine the very root of violence and judge its various acts » (Taymor 183).

Dans les premiers moments du film, Taymor établit les éléments les plus importants de la tragédie : l'inexplicable et le chaos juxtaposé avec l'ordre et le sacré. Le chaos se présente immédiatement dans le film : le premier moment et la première image du film commence avec un gros plan sur les yeux de quelqu'un qu'on ne connaît pas. Cette personne porte un masque créé de papier brun, avec des trous rêches pour les yeux. Ce gros plan désoriente le spectateur, parce qu'il n'y a aucune autre information pour nous situer. C'est l'inverse de ce qu'on attend : la formule connue des films est d'avoir un plan d'ensemble pour établir l'espace et le temps. La caméra fait un travelling arrière pour dévoiler un jeune garçon—avec des lumières qui suggèrent qu'il est devant une télévision—dans une cuisine stéréotypée des années 50. Il mange, et puis on voit, sur la table, tous ses jouets, soldats et monstres, pèle mêle. La caméra commence à bouger



rapidement, et le petit garçon lance une attaque sur ses jouets. L'attaque commence avec la jouissance typique d'un enfant, mais elle devient plus violente et effrayante. La violence monte, et soudainement, l'atmosphère change, et une grande boule de feu passe par la fenêtre. La violence devient plus menaçante qu'un jeu d'enfant, et c'est si comme le jeu avec la violence avait activé la vraie horreur. A ce moment, il y a une limite qui est dépassée, et l'œuvre d'un enfant innocent déclenche une des plus violentes histoires du temps. L'ordre n'existe plus.

Un clown apparaît, il enlève le masque de l'enfant, et le porte dans ses bras vers le bas d'un vaste escalier. Le plan est en contre-plongée, et on voit les marches d'en bas : le clown et l'enfant s'approchent des spectateurs. Cela crée, encore, un sentiment d'inconnaissable, parce que les spectateurs ne peuvent pas voir la destination finale. L'espace n'a pas de sens, et la désorientation s'accroît.

Le chaos des premiers plans du film est en juxtaposition extrême avec le plan suivant : le clown entre dans le Colisée de la Rome antique, et on remonte sans transition à 2000 années dans le passé. Instantanément on entend des voix, criant en célébration. L'effet des voix normalement est une garantie de la présence humaine, mais ici, le Colisée reste vide ; les voix fantômes, sans corps, ne rassurent pas ; plutôt que rassurer, elles inquiètent. L'espace elle-même a l'apparence d'un rêve ; c'est tout en lumière bleue, qui met l'accent sur la pierre et l'idée que tout est sous forme minérale et pas vivante. Dans cet espace vide, le clown élève l'enfant au-dessus de sa tête ; on ne sait pas si ce geste ambigu suggère un sacrifice ou une célébration.

L'ordre de Rome absent dans les premiers plans du film se trouve ici. Les raccords choquent : les gros plans en contre-plongée et l'accent sur le visage innocent du

petit garçon grandissent l'enfant, et renforcent l'importance de la jeunesse et l'innocence. Immédiatement après, le plan saute à des soldats (indéfini, parce qu'on ne sait pas qui sont ces soldats) qui entrent dans l'arène. Il n'y avait aucune indication que les soldats étaient sur le point d'arriver ; c'est comme s'ils apparaissaient magiquement. Encore, l'ordre des plans suggère que le regard de l'enfant crée le défilé. Ca met en question si tout ce qui se passe existe en réalité, ou si c'est seulement le rêve d'un enfant. Les raccords entre les plans qui introduisent les soldats sautent entre l'enfant et les créations instantanées d'une armée faite de pierre. Tous les soldats ont du bleu sur le visage, et ils marchent avec une rigidité sévère—comme s'ils étaient des jouets mécaniques et pas des humains. Les bras n'ont pas de mains, au lieu de cela, ils se terminent en lances. Ces éléments, avec les plans qui montrent les soldats entrant dans les arches du Colisée comme s'ils émergeaient de la pierre, suggère que les soldats ne sont pas humains. La profondeur des plans crée l'impression que le défilé est infini. En même temps, l'espace du Colisée annonce la violence qui va être partie de cette histoire, parce que, comme Taymor le décrit : « ...the Roman Colosseum... [is] the archetypal theater of cruelty, where violence as entertainment reached its apex » (Taymor 220).

L'architecture du Colisée, la perfection des arches, les lignes et couloirs formés par les soldats, la nature droite de Titus, et le martèlement des pas, parfaitement rythmique, confirme le pouvoir et l'invincibilité de Rome. La nature érigée de toute cette cérémonie suggère une masculinité invulnérable. Cet ordre semble surnaturel ; toute la scène reste entre le monde de la réalité et le monde des rêves à cause du caractère mécanique des mouvements et l'apparence des soldats. Titus en tant que soldat est fait de pierre, invulnérable, tout puissant. Les Goths, enchaînés comme des fauves, sont

enveloppés de fourrures. Les premiers mots du film, et de la pièce de Shakespeare, commencent ici ; dans les 5 premières minutes du film. Dans un plan en contre-plongée, Titus enlève son casque. A ce moment, le maquillage bleu apparaît en contraste avec la peau—Titus redevient humain. Quand il commence à parler, la caméra tourne autour de lui ; il est au centre du Rome et de l'univers. Sa voix résonnante commande à l'univers ; cet effet ne serait pas aussi puissant au théâtre. C'est toute une scène surnaturelle, avec une magnificence qui n'existe plus dans notre monde. Tous les principes de la horde, la pré-civilisation, sur lesquels la tragédie est fondée, sont introduits dans cette ouverture.

L'humanité ne se reconstitue pas jusqu'à la scène suivante : les bains. Les humains statuesques, pétrifiés, attendent l'eau purifiante, source de vie. La chair reste en question, mais l'eau arrive, et ils redeviennent des hommes ; la chair sous l'influence de l'eau s'anime. Ca crée une scène tellement belle et érotique. On a le sentiment qu'il s'agit de bains homosexuels, mais pas de manière flamboyante. On voit aussi les ressources du film, parce qu'il y a un grand contraste entre la lumière et l'obscurité ici. C'est un point tournant du film, comme Taymor le dit elle-même : « As the clay streams off the bodies of the soldiers, revealing their skin, the actors transform from archaic sculptures to human beings. In essence, the film moves into a mode of 'reality.' From here on, it is set in more than one hundred locations and returns to the formality of the Colosseum only for the finale » (Taymor 226). Le pouvoir qu'a le film de transporter les spectateurs magiquement d'un lieu à un autre commence, et une des grandes différences entre les deux mediums émerge : « While the theater allows for a more minimal and emblematic approach to setting... film is a more literal medium, able and expected to transport the viewer to a variety of locations » (Taymor 219).

Si le Colisée est un espace masculin, la scène de l'enterrement se passe dans le mausolée, un espace féminin. L'architecture elle-même est ronde et la lumière, en contraste avec la clarté bleue du Colisée, est rouge et obscure. C'est un espace sacré, et l'obscurité souligne l'élément inconnu du lieu. Quand Titus entre, on voit un homme différent du commandeur militaire de Rome ; maintenant, il est un père en deuil, d'aspect plus humain. Il porte un manteau rouge, et sans le maquillage bleu, il semble être un homme assez âgé. Il regarde la scène devant lui, et il commence à parler. La caméra tourne autour de lui de la même manière que dans son adresse à Rome, mais personne n'écoute, et il apparaît plus faible.

Les rituels de l'enterrement commencent, et l'importance du sacré émerge. Tous les rituels de la scène sont en préparation pour un sacrifice. L'ordre et la civilité de Rome et de la famille de Titus sont mis en contraste avec l'arrivée du clan de Tamora, les Goths, toujours enveloppés de fourrures. Taymor a choisi de mettre le petit garçon dans cette scène, ce qui suggère que l'enfant a sa place là ; cela donne une légitimité au rituel. Un plan montre les trois générations de Titus dans l'avant scène, un plan de valeur ; mais, en contraste, à l'arrière scène, on voit le désordre de Tamora et sa famille, qui doivent regarder le sacrifice du fils aîné, Alarbus. Ce plan lui-même établit le conflit de la scène qui sera aussi au centre du film. Titus, qui représente le masculin et le père symbolique et impassible exécute les rites pour garantir le passage de ses fils à un autre monde. L'importance de la famille dans le clan de Titus est renforcée par Taymor qui souligne la ressemblance entre les quatre fils ; l'accent n'est pas sur l'individu, mais sur le groupe. Tamora, qui est le féminin et la mère symbolique, est montrée comme une femme bouleversée et fauve-esque.

L'importance du corps se confirme dans cette scène aussi. Ici, le corps du fils de Tamora est un objet religieux pour les Romains, qui font le sacrifice. Le plan sur la préparation du corps est à la fois sacré et érotique. On voit seulement son torse, arrosé par un résidu liquide (du vin rituel) ; ça reprend le thème établi dans les bains d'une sensualité attachée au corps. Quelques plans après, il y a un gros plan sur les entrailles du fils sacrifié. Tamora, voyant les entrailles de son fils, est consolée par Chiron et Demetrius. Sa tête est sous la tête de Demetrius, et ce n'est pas facile de distinguer si les deux corps sont séparés, ce qui crée l'effet d'un fauve à deux têtes. Les Goths restent étrangers aux Romains, séparés et farouches. A la fin du rituel monstrueux, les deux groupes sont aussi éloignés qu'au début de la scène. Mais le lien entre Tamora et Titus, qui met en place leurs fonctions comme parents symboliques du film, est suggéré avec un gros plan qui montre le visage de Titus d'un côté du feu rituel, et immédiatement après, le visage de Tamora de l'autre.

L'entrée en scène de Lavinia, fille de Titus, est après l'enterrement. On reste dans le mausolée, et elle apparaît pendant un monologue de Titus. On aperçoit seulement sa silhouette petite et élégante, dans la profondeur de champ, en contraste avec le gros plan sur Titus. Quand elle s'approche de son père, elle conjure des images de Grace Kelly avec sa grâce et son costume. Elle est toute en noir, avec des gants noirs, et Titus place sa main sur le visage de Lavinia dans un plan en contre-plongée. La main de Titus est encore soulignée dans toute son importance. La solennité et le sacré, dans la lumière obscure et ancienne du feu, renforcent l'ordre de Rome.

Après ce moment, on sort du monde antique, et le film commence à jouer avec les époques différentes. Les lieux déterminent des atmosphères distinctes pour chaque scène. Taymor, en choisissant différents lieux pour le film, explique :

Instead of re-creating Rome AD 400, the locations for the film would include the ruins of Hadrian's Villa, the Baths of Caracalla, the Coliseum... as they are today, with all their corroded beauty, centuries of graffiti, and ghastly, ghostly history. As counterpoint to the classical architecture, Dante Ferreti, my production designer, suggested Mussolini's government center, whose municipal building is referred to as the 'square Coliseum,' because of its myriad arches (Taymor 219).

Les sauts d'une époque à une autre ne créent pas une difficulté avec la continuité du film ; en contraste, elles ouvrent les possibilités de la tragédie, et créent un lien entre le monde vénérable de l'antiquité lointaine et aujourd'hui.

On saute au monde de Saturninus, l'empereur de Rome, à la fête de son mariage avec Tamora. Le mariage commence avec une atmosphère de chaos: le jazz effréné, des danseuses, des décorations excessives, tapageuses. A côté du palais, au dehors, il y a une lumière bleue qui bouge, comme si c'était un reflet sur l'eau. Ici, on voit Aaron et Tamora ensemble pour la première fois ; Tamora a une cigarette à la main, un anachronisme parfait pour un tel personnage. Plus loin et plus bas que le palais de Saturninus, on aperçoit des ruines dans une lumière rouge d'allure plus naturelle. Dans un plan d'ensemble, on voit toutes les ruines et rapidement un plan moyen de Titus, assis seul, au milieu des colonnes tronquées, parmi lesquelles figure une main et un pied de pierre. On saute des ruines au palais rapidement, d'une époque à une autre, et la bande sonore reflète le combat entre les deux espaces : le jazz chaotique versus la musique orchestrale et solennelle. L'alternance établit aussi la grandeur de l'espace, et la nature verticale d'Aaron et Tamora, dominant l'action dans les ruines. Ils fonctionnent comme

des manipulateurs, et leur place en haut leur donne le pouvoir de tout voir. Un troisième espace est établi quand Saturninus fait son entrée : le palais gouvernemental de Mussolini. Le moderne et l'antique sont encore mis en opposition avec une facilité qu'on peut trouver seulement dans le cinéma.

Pendant toute la scène, l'importance du corps est renforcée encore avec l'accent sur la main et le pied. Subtilement, les deux fragments de pierre sont introduits dans la succession des plans. Lentement et presque inconsciemment, la main devient plus géante. Le pied reste dans la lumière bleue, et la main apparaît dans une lumière rouge ; ça lui donne une apparence réelle, comme si elle était faite de chair réelle. Ça reprend l'idée de la nature sacrée du corps, et on ne peut pas regarder les fragments de corps sans penser au démembrement d'Alarbus, le fils de Tamora, et à l'amputation (l'auto-amputation) de Titus, dans la cuisine au milieu des légumes. Ça met en place la malédiction du corps qu'on verra dans la tragédie.

Titus reste dans les ruines, et sa famille entre, toute en noire. L'atmosphère est sombre ; un gros plan montre Titus, et Lavinia qui met sa main, gantée de noir, sur son épaule. On saute à la modernité avec un gros plan sur Saturninus, vêtu de blanc. Le plan est si grand que Saturninus apparaît tout petit. Après un bref échange entre l'empereur et Bassianus, où il y a toute une série de plans qui montre Tamora et Aaron aussi, Saturninus fait un geste rapide avec ce qui semble être un pistolet : on attend un coup de feu. Mais c'est seulement une télécommande pour les lumières, qui change la lumière rouge des ruines pour le bleu de la modernité. Saturninus s'approprie les ruines de la famille de Titus, et projette sur l'ensemble un éclairage artificiel ; mais ça montre aussi son absence de pouvoir. Il peut contrôler les lumières comme un maître des cérémonies,

mais il n'a pas un vrai pouvoir. Ca continue avec le travelling derrière lui quand il descend les escaliers. Ce plan donne une profondeur à la scène, et on voit Saturninus et la sombre famille de Titus. Saturninus brandit sa bouteille de champagne, et porte un maquillage gothique et artificiel, avec une démarche tellement flamboyante ; il représente un monde pourri, juxtaposé avec la valeur vénérable de Titus.

Tamora entre, descendant les escaliers dans une robe d'or qui lui donne l'apparence d'une déesse, et elle reste derrière le mini-empereur. Elle est en haut de lui, et elle le traite comme s'il était son fils, avec des gestes caressants et une voix maternelle. Tamora en tant que manipulatrice émerge ici ; elle n'est plus la femme qui supplie pour la vie de son fils—elle est maintenant la femme qui cherche sa vengeance. Elle parle tout doucement à Saturninus, d'une manière hypnotique, et la lumière sur son visage est la lumière naturelle, le rouge, en contraste avec la lumière bleue et électrique sur Saturninus ; en même temps, la caméra commence à tourner vers elle. Elle est comme une sorcière qui manipule pour ses fins. Saturninus tombe en dehors du plan, et c'est seulement Tamora qui reste. Dans un gros plan sans aucune profondeur, elle s'adresse à la caméra directement—un aparté—dans une voix basse et complètement changée. Quand elle finit, elle se tourne vers la famille de Titus tout naturellement, avec un large sourire, qui est effrayant à ce point. Elle s'approche de Titus avec familiarité et aisance, et Saturninus est apaisé. Il se tourne pour finir la scène. Lui, le maître des cérémonies, reprend sa télécommande, et il éteint les lumières.

Mais la scène continue. A ce point, ce n'est plus le texte de Shakespeare, mais la première « Penny Arcade Nightmare » de Taymor. Titus et Tamora sont en face l'un de l'autre, et ils ne bougent pas ; ils semblent être des statues. C'est le masculin contre le



féminin. Ils ne sont plus des personnages à ce moment, mais des représentations : du père et de la mère symboliques et archaïques. Ca nous ramène au commencement des temps : les corps ne bougent pas, et il y a seulement la chaleur qui crée la vie encore dans ces corps. Le chaos et l'aspect de la horde établis dans l'ouverture du film réapparaissent. Dans les termes de Barthes :

...les figures et les actions de la horde primitive : le père, propriétaire inconditionnel de la vie des fils... ; les femmes, à la fois mères, sœurs, et amantes, toujours convoitées, rarement obtenues... ; les frères, toujours ennemis parce qu'ils se disputent l'héritage d'un père qui n'est pas tout à fait mort et revient les punir... ; le fils enfin, déchiré jusqu'à la mort entre la terreur du père et la nécessité de le détruire... L'inceste, la rivalité des frères, le meurtre du père, la subversion des fils, voilà les actions fondamentales du théâtre racinien (*Sur Racine*, Barthes 15).

Tous les éléments de la tragédie racinienne se retrouvent dans cette tragédie, et l'élément de la horde est ici centré sur le massacre du fils. L'inexplicable de cette horreur est souligné par Taymor ici : les deux sont silhouettés sur un arrière-plan de feu, et dans le feu émergent des fragments de corps. L'image finale est d'un torse, rappelant l'image du torse d'Alarbus, qui est au centre du plan, entre les deux silhouettes. Le seul son est d'un halètement, et puis le silence. Sans paroles, la tension tragique entre Titus et Tamora est posée. Aussi rapidement que cette scène cauchemardesque a commencé, elle se termine. Tamora monte les escaliers. L'ascension est filmée au ralenti et en double exposition, et la voix extra-diafétiqúe d'Aaron la décrit comme une déesse : « Now climbeth Tamora Olympus' top,/ Safe out of fortune's shot... » (*Titus : The Illustrated Screenplay* 64). Il semble que Tamora bouge autrement ; elle est divinisée et apparaît surnaturelle.

Le corps magnifique de Tamora est un extrême du traitement du corps humain qu'on voit dans ce film. Mais la violence et la destruction corporelles sont à l'autre extrême. La douce Lavinia, avec un corps fragile, va être suppliciée par Chiron et

Demetrius ; un des actes les plus violents de la tragédie est le viol de Lavinia. Les fils de Tamora lui coupent la langue et les mains, et ils remplacent ses mains avec des branches. La question est comment représenter cette violence. Il y a plusieurs solutions, et quand Taymor a monté *Titus Andronicus* pour le théâtre, il était nécessaire de décider comment le faire :

My first question was: How does one portray the violent acts in *Titus*, which are so numerous and which encompass rape, decapitation, mutilation and sacrifice, in an era when movies are glutted with the most realistic and vivid depictions of such acts? In the theater, one usually chooses between realism and stylization, literalism or poetry, stage blood or red silk... (Taymor 184).

Dans le monde du cinéma, les possibilités deviennent plus grandes. Taymor avait l'opportunité de montrer tout avec le medium du cinéma. Mais elle a une philosophie sur la violence :

Suggestion is often more harrowing than the real thing... it is mythic, larger than life. Though the audience feels the pain, the visceral, gruesome reality of the act is superseded by its larger-than-life, mythic significance. On the other hand, a good display of stage blood... will engage their bodies... I wanted the audience to experience both reactions... I also wanted the audience to experience the danger and unease of not knowing what form the acts would take. Complacency as a result of familiarity is an enemy (Taymor 184).

Taymor a joué avec le pouvoir de la suggestion en faisant le choix de ne pas montrer le viol lui-même. La scène s'ouvre avec un grand plan sur un marécage, et c'est presque impossible de voir Lavinia là. On entend des oiseaux et des voix lointaines. On s'approche de Lavinia et des fils, et la caméra bouge chaotiquement et sans fluidité sur les garçons qui se moquent de Lavinia. On perd tout sens d'ordre avec les mouvements désordonnés de la caméra. Les fils sont dans la boue et paraissent animalesques. Lavinia, par contraste, est montée sur une souche, et elle porte une robe blanche souillée. C'est la première fois qu'elle est habillée en blanc, et l'ironie est claire ; le blanc

symbolise la chasteté et la pureté qu'elle avait jusqu'à ce moment, mais qu'elle a maintenant perdue. Elle flotte sur la souche comme une danseuse de Degas ou une déesse, ce qui donne à la scène l'effet d'un rituel ou d'un culte archaïque. Elle est prisonnière d'un pseudo culte pendant que ses bourreaux se moquent d'elle.

Le premier gros plan de Lavinia est en contre-plongée ; avec ses cheveux en désordre et les gémissements qui s'échappent d'elle, le plan a quelque chose d'érotique. Le lien entre le sacré et le sensuel reprend le même thème qu'on a vu avec le sacrifice d'Alarbus. C'est le sacrifice de Lavinia, mais en même temps elle apparaît comme une déesse de la végétation, comme si était part d'un arbre, ou comme si elle était arbre elle-même, ballottée par le vent. Cet effet est renforcé par les mains de Lavinia, qui sont maintenant des branches. La puissance de cette image est quelque chose d'impossible à achever dans le théâtre ; Taymor a utilisé l'ordinateur pour faire disparaître les mains complètement. Cet effet monte l'intensité de la scène ; la scène est de l'ordre du fantasme, et une atmosphère autre est créée, comme si l'ensemble était de l'ordre de la transe, de l'horreur archaïque et totale. Quand son oncle arrive, il y a un sentiment de soulagement ; le soulagement de voir à nouveau un visage humain. La beauté de l'horreur—le film ralentit, Lavinia est face à la caméra, et avec la musique de cauchemar, elle ouvre la bouche et le sang se répand. C'est à la fois horrifiant et magnifique.

L'horreur de la violence prend une autre forme dans une des scènes finales du film. La suggestion de la violence avait le pouvoir pour la scène avec Lavinia ; ici, ce n'est plus la suggestion, mais la démonstration extrême. Titus a capturé les fils de Tamora pour venger sa fille. Dans cette scène, la caméra entre derrière les deux fils, qui sont suspendus, la tête en bas, comme des cochons. L'effet qu'ils sont ramenés à de la

viande est renforcé par l'angle de la caméra ; on ne voit pas les visages—c'est déshumanisant. C'est contrasté par le visage normal de Titus, et la présence de Lavinia dans l'arrière scène, qui n'est pas très claire dans la profondeur. Les deux fils, encore vivants, sont déjà martyrisés : il y a du scotch gris sur leur bouches, et leur peau est marbrée—ils ne ressemblent pas à des humains. Juste derrière Demetrius et Chiron, des casseroles noires sont prêtes, alignées sur le mur. Il n'y a pas de musique, seulement la voix constante de Titus. C'est seulement au point où il devient plus intense que la caméra s'approche ; dans un gros plan sur Titus, on voit sur son visage la seule expression de la scène : une expression exactement comme celle de Hannibal Lecter (avec le « slurp » qui l'accompagne). Quand Titus coupe les gorges de ses victimes, on remonte au monde pré-civilisé—le monde où le corps n'est plus respecté dans son intégralité.

La déshumanisation du corps est à son comble dans les scènes suivantes. On voit après la scène de la torture des fils une image tellement inquiétante : deux tartes, fumant, dans une cuisine d'un style Betty Crocker, avec une belle chanson guillerette (très populaire du temps de Mussolini). Chiron et Demetrius sont désormais devenus des tartes.

Rapidement, on passe à la salle à manger de Titus, et tous sont là : Tamora, Saturninus, les tribuns, et les Goths. Le fait que les Goths dînent avec tous les autres montre qu'il n'y plus de différenciation entre les deux groupes, entre les Romains et les non-Romains, les « barbares » et les « civilisés ». Titus entre derrière un rideau rouge, qui rappelle le théâtre. Il est habillé en costume de chef, blanc, immaculé. Il sert les tartes à Tamora et Saturninus avec l'aide du petit Lucius, qui est maintenant un

participant à la violence et plus seulement un spectateur. Titus est le clown dans cette scène, ce qui accentue le sentiment inquiétant de la scène. Quand tous les invités commencent à manger, il y a des gros plans sur les bouches-orifices—de Tamora, de Saturninus, de tous. On voit la mastication dégoûtante, et l’effacement des visages déshumanise plus. Des gros plans sur Saturninus le montrent de plus en plus comme un petit garçon, pas un empereur. Son artificialité est tellement évidente à l’entrée de Lavinia, qui est habillée comme une mariée en deuil, avec la même coiffure en ordre qu’au début du film. Tout devient rapidement solennel, en contraste avec le jeu de Titus au début de la scène ; il la prend, doucement, dans ses bras, sa main sur son visage, et il la tue.

Là commence une série de scènes d’une brutalité effrayante. Tous sont choqués par les actions de Titus ; il explique ce qui s’est passé, et annonce que Tamora vient de manger ses fils. Sans hésitation, Titus tue Tamora avec un couteau sur la table. Immédiatement, le chaos et la sauvagerie s’emparent de la scène. Saturninus inexplicablement prend une bougie dans la bouche et tue Titus avec un chandelier. Lucius senior attrape une cuillère, et force Saturninus à l’avaler ; par contraste avec le film qui ralentit au point de presque s’arrêter, l’image de la cuillère enfournée de force dans la gorge de Saturninus demeure dans nos têtes. Les corps et les bras sont en désordre, et on voit, gelé, un crachat dans l’air. Seulement Lucius et son fils bougent, comme s’ils étaient hors du temps, et la scène finit avec un coup de revolver. La brutalité, montrée et non plus suggérée, laisse une impression extrême sur les spectateurs. Ici, les mots de Shakespeare sont plus vrais que jamais : « Rome is but a wilderness of tigers » (*Titus : The Illustrated Screenplay* 98).

La touche finale du film est la punition d'Aaron, le seul personnage pur—même si c'est purement vilain—du film. Il va mourir dans la terre, avec seulement la tête au dessus du sol. L'angle de la caméra montre les bras et la tête d'Aaron dans une manière telle qu'il semble géant et interminable. On voit clairement les cicatrices sur le visage d'Aaron ; et les cicatrices curieusement semblent reproduites sur la surface de la terre, autour de lui. C'est une suggestion très subtile qu'Aaron est déjà en train de retourner à la terre, comme un végétal ou un minéral. Le cycle du corps se referme.

Taymor, avec les outils filmiques—la caméra, les différents angles, la variété des lieux, le jeu sur la vitesse du film, la bande sonore—travaille pour créer une œuvre de l'ordre de l'inexplicable. Après le film, on est laissé avec un vrai sentiment de catharsis. Le théâtre et le film ont des pouvoirs différents : le lien vivant entre les acteurs et les spectateurs est fort, incontestablement. Mais c'est au prix d'une « suspension de l'incrédulité », et les spectateurs entrent en contrat avec les acteurs pour croire ce qui se passe sur scène. Le pouvoir du film se passe d'un tel contrat ; il peut faire ce qui est impossible au théâtre, comme Taymor le dit : « While the theater allows for a more minimal and emblematic approach to setting... film is a more literal medium, able and expected to transport the viewer to a variety of locations » (Taymor 219). C'est le pouvoir de la tragédie de transporter le spectateur en un monde autre, qui n'existe pas dans la vie réelle.

## Conclusion : Théâtre et Cinéma

Au terme de cette analyse, la tragédie reste dans une situation ambiguë : est-ce que le tragique a la même résonance au théâtre et au cinéma, ou y a-t-il un médium qui capture l'intensité tragique plus que l'autre ?

Le théâtre est la forme la plus ancienne, et le théâtre garde un pouvoir dans la présence humaine et le lien vivant entre les acteurs et les spectateurs. Le fait qu'au théâtre tout se passe en temps réel et avec la possibilité d'erreur ou de changement est passionnant. Mais le film apporte au théâtre une dimension plus large qui convient à la véritable expérience de la tragédie. André Bazin le dit simplement : « ...la seule mise en scène théâtrale et moderne de certaines œuvres classiques n'est plus désormais possible qu'au cinéma » (Albéra 103).

D'abord, le médium du film naturalise le texte, même si c'est une pièce de Sophocle ou de Shakespeare. Au théâtre, c'est plutôt les paroles qui donnent l'information sur l'histoire et les personnages. Le texte garde son importance dans le film, mais c'est accentué par la possibilité de la proximité et l'angle de la caméra, le son et comment la voix peut changer (on peut parler très doucement dans le film, et on peut l'écouter), et la lumière de chaque plan. Les gros plans sur les visages de Titus, Tamora, Aaron, pendant qu'ils parlent, rapprochent le texte du spectateur ; ils rendent le texte plus accessible, comme Julie Taymor le dit dans sa conférence à Columbia (*Titus*). La

différence entre théâtre et cinéma est qu'au cinéma le texte est plus étroitement rattaché au personnage qui parle (au théâtre, la voix est entendue de plus loin—elle est « proférée », jetée en avant—et en ce sens, elle n'est pas associée aussi étroitement au visage et aux émotions, réactions de chacun des personnages.) Le cinéma a plusieurs choix que le théâtre n'a pas : la caméra peut choisir de focaliser sur le visage du personnage qui parle avec un gros plan et dans ce cas, le spectateur a un contact direct, proche avec le personnage et la parole. Ou bien la caméra peut rester à distance, et, en ce sens, dépersonnaliser la parole et la voix. Cette gamme, souple, de possibilités n'est pas possible au théâtre.

Le cinéma possède aussi un caractère à la fois concret, photographique, et magique, symbolique, et illusionniste. L'image qu'on voit a un certain poids de « réel », parce que le cinéma est supposé reproduire la réalité ; en même temps, l'image peut être travaillée—aujourd'hui par ordinateur—pour suggérer des valeurs symboliques : par exemple, le ralenti et la double exposition qui « divinisent » Tamora ; les différences d'éclairage qui opposent le palais (la lumière bleue et électrique, artificielle) de Saturninus et la villa d'Hadrien et les ruines (la lumière rouge et chaude, qui donne une impression vénérable, respectable), là où se retrouve la famille de Titus. On ne peut pas oublier non plus les mains de Lavinia, qui sont complètement effacées avec l'aide de l'ordinateur. La possibilité qu'a le film de suggérer plusieurs éléments à la fois s'aligne avec l'habileté du tragique de représenter plusieurs valeurs en même temps.

Le montage permet le rapprochement et choc entre différentes époques, styles, et espaces, de manière immédiate, magique, parfois brutale, mais toujours convaincante. Chez Anouilh, le rapprochement, délibérément anachronique, des différentes époques



semblait forcé. Chez Taymor, c'est plus subtil, surtout quand il y a choc, absence de transitions. *Titus* s'ouvre dans une cuisine des années 50, saute au Colisée, et au mausolée, qui représentent l'antiquité et le rituel, en contraste total avec le défilé fasciste qui nous ramène à l'époque contemporaine. On passe d'une époque à l'autre avec une facilité impossible à reproduire au théâtre, et cette mobilité crée un vrai sens que la tragédie est liée avec l'histoire entière de l'humanité.

Cette liaison est accentuée par le travail sur les costumes. Dans *Titus*, on voit l'éclectisme dans les costumes ; la seule règle était, comme l'on a vu, d'avoir des couleurs primaires : bleu, blanc, rouge, et noir. Le reste était au choix pour chaque personnage. Cela correspond, en fait, à ce qui se faisait du temps de Shakespeare, et de Racine, où des habits de cour voisinaient avec des costumes ou accessoires antiques.

Le « star effect » du film est aussi puissant. L'intertextualité à propos des acteurs connus, qui rend certaines actions ou gestes reconnaissables, ajoute une dimension de plus. Pour Anthony Hopkins, par exemple, différents rôles se font écho et enrichissent le personnage de Titus : à un point, pendant qu'il torture Chiron et Demetrius, il a la même mimique célèbre qu'Hannibal Lecter. C'est parfait pour l'atmosphère de la scène, et ça donne une ampleur à Titus, sans compter le plaisir pour les spectateurs de reconnaître l'allusion.

Finalement, l'image (et pas la scène) a le pouvoir de juxtaposer des contrastes pour suggérer l'horreur et la beauté, sans être contradictoire. C'est en un sens le caractère archaïque de l'expérience cinématographique, qui crée des liens avec l'inconscient et l'expérience originelle. En particulier, du point de vue sexuel, on peut montrer subtilement des choses qui sont à la fois sacrées et érotiques, qui peuvent être

lues en plusieurs manières, mais qui nous ramènent au chaos originel et en même temps à la naissance de la civilisation.

La tragédie, et le plaisir inexplicable de la tragédie, peuvent exister en notre temps. Le monde a beaucoup changé depuis l'antiquité, et le théâtre a évolué aussi. Aujourd'hui, la scène n'a plus l'exclusivité de l'horreur et la beauté tragiques ; le film nous renvoie à la même horreur et beauté des temps classiques.

## Bibliographie

- Albéra, François. « L' « Antigone » de J.-M. Straub et D. Huillet ». Le Film de Théâtre. Ed. Béatrice Picon-Vallin. Paris : CNRS Éditions, 1997.
- Anouilh, Jean. Antigone. Ed. Raymond Laubreaux. Paris : Didier, 1964.
- Barthes, Roland. Écrits sur le Théâtre. Ed. Jean-Loup Rivièrè. Paris : Éditions du Seuil, 2002.
- \_\_\_\_\_. Sur Racine. Paris : Éditions du Seuil, 1963.
- Bishop, Tom. From the Left Bank: Reflections on the Modern French Theater and Novel. New York : New York University Press, 1997.
- Degaine, André. Histoire du Théâtre Dessiné. Saint Genouph : Librairie A.-G. Nizet, 1992.
- Euripide. Tragiques Grecs—Théâtre Complet. Ed. Marie Delcourt-Curvers. Tours : Bibliothèque de la Pléiade, 1962.
- Foley, Helene P. « Modern Performance and Adaptation of Greek Tragedy ». Transactions of the American Philological Association 129 (1999) : 1-12. JSTOR. Connecticut College Library, New London, CT. 4 Nov. 2006 <<http://links.jstor.org/>>.
- Hamburger, Käte. From Sophocles to Sartre; Figures from Greek Tragedy, Classical and Modern. Trans. Helen Sebba. New York : F. Ungar Publishing Co., 1969.
- Harvey, John. Anouilh : A Study in Theatrics. New Haven : Yale University Press, 1964.
- Jolivet, Philippe. Le Théâtre de Jean Anouilh. Paris : Editions Michel Brient et Cie, 1963.

- Jones, Frank. « Scenes from the Life of Antigone ». Yale French Studies. 6, France and World Literature (1950) : 91-100. JSTOR. Connecticut College Library, New London, CT. 4 Nov. 2006 <<http://links.jstor.org/>>.
- McIntyre, H. G. The Theatre of Jean Anouilh. Totowa, NJ : Barnes & Noble Books, 1981.
- Morel, Jacques, et Alain Viala, ed. Théâtre Complet—Racine. Paris : Editions Garnier Frères, 1980.
- Pavis, Patrice. Dictionnaire du Théâtre. Paris : Dunod, 1996.
- Pronko, Leonard Cabell. The World of Jean Anouilh. Los Angeles : University of California Press, 1961.
- Racine, Jean. Principes de la Tragédie : En Marge de la Poétique d'Aristote. Ed. Eugène Vinaver. Paris : Librairie Nizet, 1978.
- Rohou, Jean. Jean Racine. Mesnil-sur-l'Estrée : Éditions Fayard, 1992.
- Sophocle. Antigone. Ed. Sophie-Aude Picon. Paris : Gallimard, 2007.
- Spencer, Catherine. La Tragédie du Prince. Paris : Biblio 17, 1987.
- Steiner, George. Les Antigones. Oxford : Éditions Gallimard, 1986.
- Taymor, Julie, and Eileen Blumenthal. Playing With Fire. New York : Harry N. Abrams, 1999.
- Titus. Dir. Julie Taymor. Perfs. Anthony Hopkins, Jessica Lange. DVD. 20<sup>th</sup> Century Fox, 2000.