

L'ANTEGONE D'

Ou

QUE DIT LE COCHON QUAND LE FERMIER
L'EGORGE ?

Antoine Wellens

Préface de Marie Reverdy

Préface

Antigone est une de ces Tragédies qu'il n'est plus besoin de présenter. Sa matrice tragique (Connaître, Entreprendre, et Achever l'action tragique), laisse place à de longs moments de lyrisme quant aux actes menés (leurs motivations, les peurs qu'ils suscitent, les crises de conscience qu'ils engendrent chez les protagonistes...). La reprise d'un tel mythe est donc l'occasion de réinterroger l'état intérieur de chaque personnage et les émotions que suscite en eux leur situation. Il s'agit, par ce biais, d'établir un différentiel entre la réinterprétation contemporaine du mythe, qui sera alors considéré comme étant « toujours d'actualité », et le sens accordé au mythe originel. Quelle est la place, en effet, d'un personnage qui ne saurait être réellement moteur de l'action puisque la fin est courue d'avance, si ce n'est ce qu'il en dit, ce qu'il en pense ?

A cette fin, la réécriture d'*Antigone* use d'un procédé cher à Antoine Wellens qui consiste à utiliser la figure de la Métalepse dans la construction du drame. La métalepse se définit comme une contamination entre le niveau du narrateur et celui des événements narrés, l'acte de narration lui-même assurant le lien entre ces deux domaines « illusoirement » distincts. Ce principe, déjà exploré dans sa précédente pièce *Elektrik Capharnaïm*, provoquait « l'illusion de nous ouvrir à la réalité de l'auteur en plein acte d'écriture, du metteur en scène et des comédiens travaillant la représentation, par l'intégration de paroles leur appartenant dans le flot des dialogues » (*Préface d'Elektrik Capharnaïm*) révélant ainsi la

gestation et la naissance de personnages de théâtre qui tentaient, contre ces paroles étrangères, « d'affirmer leur autonomie et leur subjectivité » et qui luttèrent pour maîtriser leur propre fin. Cependant il ne pourrait en aucun cas s'agir, dans la présente pièce, de prétendre à un but similaire. En effet, le déterminisme propre à la reprise d'un mythe plus que bien connu et au respect des règles strictes de la composition de la Tragédie qu'une telle réécriture suppose, sous-tend le destin des personnages et réduit ainsi la liberté de l'auteur. La liberté de l'auteur à déterminer la destinée de ses personnages serait alors d'autant plus élevée que la fiction mise en place est inédite.

La contamination des niveaux de narration les uns par rapport aux autres, propre à la métalepse, suppose que l'on puisse les identifier. *Antegone d'*, *Que dit le cochon quand le fermier l'égorge* entremêle trois strates : le niveau « psychologique » qui relève de la révélation, par les personnages, de leur intériorité ; le niveau diégétique et les interactions des personnages permettant à l'action d'avancer ; le niveau extra diégétique qui consiste en l'affirmation, par les protagonistes eux-mêmes, du caractère fictif de leur identité, faisant d'eux des personnages de théâtre et non des personnes vivantes. Nous pouvons constater, à la lecture du texte, que les premier et troisième niveaux (psychologique et extra-diégétique) coexistent au sein des mêmes énoncés, véritable monstre à deux têtes référentielles qui s'intègre en douceur au sein des dialogues tandis que le deuxième niveau (intra diégétique), doit être pensé comme un cadre.

Il ne saurait donc s'agir ici, comme dans *Elektrik Caparnaïm*, de l'intrusion d'une parole étrangère (celle du metteur en scène, de l'auteur ou du comédien qui interprète son rôle plus qu'il ne l'incarne), mais plutôt de nommer, au sein même du texte, ce qui appartient habituellement à la description d'un acte, donnant ainsi la sensation que les personnages ont un besoin constant de se rappeler à eux-mêmes leur

existence, par peur qu'elle ne s'évanouisse ; comme s'ils cherchaient à mettre de la conscience dans leurs gestes, leurs déplacements, leurs actions, par peur des automatismes ; comme un moyen d'être présent à soi, de peur de se perdre dans les habitudes et l'inconscience de leur propre présence au monde.

La métalepse permet de fouiller les motivations des personnages et d'étoffer leur moi, chacun acceptant d'emblée la fin qui lui est promise. Elle permet la superposition, à l'intérieur des mêmes mots et des mêmes phrases, des questions proprement théâtrales d'une part, et des questions sociales et médiatiques traitées dans la pièce d'autre part. *Antegone d', Que dit le cochon quand le fermier l'égorge* entremêle ainsi la question de degré d'« autonomie » des personnages vis-à-vis de l'auteur et du mythe et, parallèlement, la question de la conscientisation, par ces mêmes personnages au sein du monde fictif mis en place, de la portée « politique » et sociale de leurs actes. Ainsi, la parole appartenant potentiellement à un autre degré de réalité, celui de l'affirmation de leur statut de **personnages au sein de la Tragédie** et du monde fictif qu'elle met en place, se voit redoublée par des énoncés affirmant leur statut de **personnages de Tragédie**. *Antegone d', Que dit le cochon quand le fermier l'égorge* pourrait alors se penser comme l'illustration de la très célèbre phrase gravée sur le fronton du Globe : *Totus Mundus Agit Histrionem* (*Tout le monde agit comme un comédien*, plus souvent traduit par : *Le monde entier est un théâtre*).

L'énonciation propre au dialogue est traditionnellement celle de la première personne. Cependant la parole des protagonistes oscille entre le « Je » propre au théâtre qui inclut le personnage dans le dialogue et qui suppose un destinataire intra- diégétique, et le « Je autobiographique », celui du récit de soi, traditionnellement impropre au théâtre. Ainsi Créon s'exprime-t-il en ces termes : « J'entre, une émotion

empruntée je n'sai'zou... Quelque chose à jouer que je ne distingue pas encore... Je ne reconnais pas vraiment le décor... Tout cela est à moi pourtant... Je possède... Je n'ai rien demandé mais tout cela est à moi et je ne sais qu'en faire... », confirmant sa situation sur le double mode de personnage de théâtre et de nouveau roi.

L'énonciateur glisse parfois à un récit de soi à la troisième personne et intègre à la parole ce qui appartient traditionnellement à la didascalie, qu'elle soit de nature diégétique (lue comme une part de la narration) ou de nature prescriptive (à l'adresse des comédiens en vue de l'interprétation). Antigone s'adressera ainsi à Créon : « Je m'agenouille en face de toi, je baisse ma tête vers le sol et mes yeux ne se posent plus sur ta personne... Elle réfléchit un temps... Elle ne sait plus rien à ce moment... Lui, attend quelque chose... Il s'oblige à ne penser à rien... Il fait le mec neuf alors que les vers le rongent déjà... Elle respira tranquillement... Chasse toutes les tensions parasites et finalement lève les yeux vers lui... Je n'ai plus peur, mais ne fais pas de moi une victime... Fais de moi une femme... ». Le choix de la personne dans l'acte d'énonciation est nécessairement exclusif. Le « Je » exclut le « Elle » et vice-versa. Si l'emploi de la première personne semble être la manière la plus naturelle car la plus commune de se figurer, elle n'est que le résultat d'un choix opéré par l'énonciateur. L'emploi de la première personne renvoie à une image de soi unifiée puisqu'elle imbrique, dans un même jaillissement, le fait narré ou l'émotion exprimée avec l'instance productrice de ce discours. La figuration de soi à la troisième personne, appelée par Benveniste Le Style de l'Histoire, vaut comme une affirmation de soi en tant qu'acteur d'un événement considéré comme historique ou mythique (ce qu'Antigone refusera), autant que comme une distance supplémentaire avec soi permettant à la conscience de s'explorer plus avant en empruntant un point de vue qui se voudrait extérieur. Se figurer, c'est se donner forme, saisir sa

propre réalité par certains de ses aspects sans jamais en épuiser la totalité, stade langagier et « abouti » du miroir lacanien. Intégrés au texte et devenant parole incarnée, ces discours n'échappent pas à la question de leur situation d'énonciation. Les passages énoncés à la première personne que nous venons d'évoquer comme « récit de soi », ou à la troisième personne, opèrent une sortie de la parole hors du dialogue et ne sont pas adressés à un personnage ou à une instance particulière. Ils ne consistent pas en une invocation des dieux, de la justice ou de la vérité mais fonctionnent comme un réel regard sur soi. Ils sont à la fois une adresse intime, le mouvement, à voix haute, de la conscience « pré langagière », la connaissance de l'action à accomplir pour maintenir leur identité sociale, autant qu'une affirmation à l'adresse des spectateurs que « ceci n'est pas réel », que « je suis personnage ». Cette parole plus « vraie » dévoile les sentiments les plus sincères et les actions les plus inavouables, jusqu'aux références et comparaisons les plus grotesques, comme Créon s'évoquant lui-même lorsqu'il « essaie quelques slogans de sa composition comme quand, adolescent, on s'essaie à la poésie ». L'exercice de la parole consiste ici en la recherche de la vérité du moi. Vérité que Créon voudra cacher, mais qu'Antégonne voudra explorer. Ces moments de parole tranchent avec les discours adressés, propres au niveau intradiégétique, qui foisonnent d'idées convenues, de manipulations, de réponses à l'attente supposée de l'interlocuteur, et révèlent le « rôle » social des personnages. Ceux-ci sont, à l'inverse, des discours qui cachent l'émetteur sous le voile de la convention sociale.

Pour évaluer la richesse de ces entrelacs, les méthodes analytiques du théoricien Mikhaël Bakhtine constituent un outil très précieux. Partant du constat qu'autrui est indispensable dans l'achèvement de la conscience, Bakhtine initie la théorie du Dialogisme, dont rend compte Tzvetan Todorov

lorsqu'il écrit que l'humain "ne possède pas de territoire intérieur souverain, il est entièrement et toujours sur une frontière. [...] Je ne peux me percevoir moi-même dans mon aspect extérieur, sentir qu'il m'englobe et m'exprime... En ce sens, on peut parler du besoin esthétique absolu que l'homme a d'autrui, de cette activité d'autrui qui consiste à voir, retenir, rassembler et unifier, et qui seule peut crier la personnalité extérieurement finie ; si autrui ne la crie pas, cette personnalité n'existera pas." (Tvetan Todorov, *Mikhaël Bakhtine, le principe dialogique*). Les énoncés d'Antegone à la troisième personne rendent compte de cette quête d'achèvement de la conscience, mais ils opèrent en circuit fermé, chaque protagoniste étant perçu comme ennemi potentiel. En effet, Créon autant qu'Ismène renverront à Antegone une image déformée d'elle-même, prise dans le prisme de leur propre mode d'être au monde et aux autres, qui poussera Antegone à s'enfermer progressivement à l'intérieur d'elle-même.

C'est parce qu'Antegone est en quête de la vérité d'elle-même qu'elle s'oppose radicalement à Créon qui construit son image, celle du pouvoir, à travers les mass-médias, autant qu'à sa sœur Ismène qui n'a d'existence que dans les yeux d'autrui, image des plus convenues et pleines de préjugés de la « femme » contre laquelle Antegone lutte explicitement.

Antegone cherche, dans son discours, l'expression de sa subjectivité (dont l'unique réussite sera, de façon jubilatoire, atteinte par la transe répétitive du terme "cassoulet"). Or, si l'exercice de la parole consiste en la recherche de la vérité du moi, il se pense également comme création de soi. La vérité de soi semble un point de fuite, jamais atteint car inatteignable, une carotte devant un âne, car se dire, c'est autant se découvrir, se façonner, que s'inventer.

Le mensonge d'autrui et l'impossible vérité de soi à travers l'acte de parole vont repousser Antegone dans ses re-

tranchements et accroître sa méfiance : la parole est alors remise en cause et devient progressivement « l'ennemi intime » d'Antegone.

En effet, pour Mikhaël Bakhtine, la langue joue un rôle dialogique puisqu'elle est héritage. Les mots ne nous appartiennent pas en propre, bien qu'elle nous soit à ce point familière qu'elle en devient nôtre, elle nous permet donc de nous situer et de trouver une place qui ne peut être que relative à autrui. Notre intention de parole se mêle donc toujours à la donnée linguistique qui va permettre à la parole d'exister.

Ce que Jacques Derrida exprimait à propos d'Antonin Artaud vaut, dans une certaine mesure, pour Antegone. En effet, dans la *Parole Soufflée*, Jacques Derrida décrit une grande partie de l'œuvre d'Antonin Artaud comme « la manifestation de la douloureuse intuition que ses mots lui échappent » car ils lui seraient soufflés par autrui, l'empêchant ainsi d'accéder à la propriété de sa pensée. La quête d'un langage non-perversi par la transmission de la tradition, qu'Artaud effectue dans *Le Théâtre et son Double*, se solde par l'échec d'échapper à cette aliénation et ne peut aboutir qu'à une sortie du langage, au sens où un langage est, nécessairement, un partage symbolique.

« ...c'était des mots inventés pour définir des choses qui existaient ou n'existaient pas en face de l'urgence pressante d'un besoin : celui de supprimer l'idée, l'idée et son mythe, et de faire régner à la place la manifestation tonnante de cette explosive nécessité : dilater le corps de ma nuit interne, du néant interne, de mon moi, qui est nuit, néant, irréflexion, mais qui est explosive affirmation qu'il y a quelque chose à quoi faire place : mon corps. » (Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de Dieu*)

Face à l'échec de la parole, les mains d'Antegone prennent le relais.

Car ce qui vaut pour le langage vaut également pour les actes. Antigone ne saurait s'extraire de la portée symbolique de ses actes, portée d'autant plus forte qu'elle trouve écho dans la sensibilité du peuple. L'acte personnel pris comme acte de rébellion glorifie Antigone, certes, mais vide également son geste de la substance intentionnelle dont elle l'avait chargé. Créon ne se trompe pas sur la puissance des "images", qui sont l'aboutissement de l'acte perçu. Jouant des codes et du sens afin d'orienter le peuple vers les interprétations à suivre, il est cependant effrayé par l'image que revêt le geste d'Antigone, et plus largement toute sa personne, dans le regard du peuple. Sa réaction ne fera que souligner cette importance, lui donner du relief, parfaire son sens. C'est par les yeux de Créon qu'Antigone s'achève alors comme figure de la rébellion "sacrifiée".

En effet Antigone, en tant que personnage de théâtre et en tant que rôle au sein d'un univers diégétique, n'existe pleinement que dans la lecture faite par autrui de ses actes, Créon en tête. Elle se construit comme représentation, autant comme représentation théâtrale que comme représentation sociale. Or ces représentations sont pour elle erronées et ne sauraient constituer l'achèvement véritable de son identité. Antigone va alors chercher à se dire, à se découvrir. Chaque « récit de soi », à la troisième personne, se pense comme une tentative de prise de conscience de soi en acte, comme une réappropriation de soi, la volonté d'être auteur de sa vie. Antigone part ainsi en quête de la « pureté » (au sens chimique du terme) de son acte, loin des regards qui interpréteront son geste et « mythifieront » sa personne.

En rompant avec la parole, Antigone tente de réduire la fracture intérieure, entre sujet et objet, entre observatrice et observée induite par l'acte de se dire soi-même, et vise à une relation d'immédiateté avec elle-même. Il s'agit pour elle de

réduire la fracture entre « Elle » et « Je » afin de vivre l'expérience d'une conscience immédiate de soi, comme véhicule d'être-au-monde et non comme objet-du-monde.

L'histoire d'Antegone pourrait se comparer à la mort d'une étoile, un écrasement de la conscience sur elle-même.

Dans un mouvement très Nietzschéen, Antegone cesse, en rompant avec la parole, d'accorder crédit à la conscience réflexive pour se tourner vers le corps, seul en mesure de lui offrir de renouer avec les profondeurs d'elle-même. En effet "Le corps est une grande raison, une multitude unanime, un état de paix et de guerre, un troupeau et son berger. Cette petite raison que tu appelles ton esprit, ô mon frère, n'est qu'un instrument de ton corps, et un bien petit instrument, un jouet de ta grande raison" (Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*).

En prenant le corps comme "guide" nous sommes conduits vers l'idée de la volonté de puissance, que nous raccourcirons ici en définissant ce principe comme "force", "ce qui est contraint de se surmonter soi-même à l'infini" (Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*) qui ne saurait se confondre avec l'idée de domination au sens courant du terme.

La volonté de puissance est structurée selon une double polarité, appréciée par les concepts de force d'une part et de faiblesse d'autre part. Ainsi "les faibles et les forts se comportent d'une manière toute pareille : ils étendent leur puissance aussi loin qu'ils peuvent." (Nietzsche, *Posthumes*).

La vengeance dont fait preuve Créon envers Antegone (car il ne saurait s'agir de justice ou de préservation de la collectivité contre un danger), ce « dent pour dent », le place radicalement du côté de la faiblesse, celle d'exercer spectaculairement et hystériquement son pouvoir, forme né-

gative de la Volonté de Puissance, sous couvert de devoir politique et moral. Or "Qu'est-ce qu'à proprement parler que la morale ? l'instinct de la décadence ; ce sont les hommes épuisés et déshérités qui de cette façon *se vengent* et se comportent en *maîtres* [...]. L'instinct de la décadence, sous la forme de la volonté de puissance" (Nietzsche, *Vol. Puis. II*). La volonté de puissance, animée par le pôle de la faiblesse, est répressive ; la volonté de puissance animée par la force est créatrice. Il s'agit alors de comprendre et d'analyser les conséquences pour la vie qu'entraîne la victoire d'une valeur créée par la volonté de puissance. La pièce laisse place à toutes les conséquences possibles, en offrant des prémices de révolte face à la condamnation d'Antégone. Celle-ci ne cherche pourtant pas, elle qui tente plutôt de renouer avec « le corps de sa nuit interne, du néant interne de son moi » (Artaud), à être à l'origine d'un système de sens, ou de « contre-sens », politique. En effet toute parole visant à rendre compte et donc, par ce fait, à interpréter le geste d'Antégone, est vécue par elle comme une réduction des raisons qui motivent son geste. Peu importe alors ce qui est dit ; la médiatisation de son geste ainsi que le discours officiel de Créon suffisent à Antégone pour s'exclure, toujours plus, de la « communauté » dont le langage est un des terreaux les plus solides... Jusqu'à l'inévitable mort tragique... La pièce pose la question du discours politique et nous oblige donc, dans la confrontation des deux systèmes de valeurs incarnés par Créon et Anti/égone, à considérer les propriétés persuasives des discours et actions de chaque protagoniste.

Le discours médiatisé de Créon cherche, bien évidemment, à mobiliser l'opinion publique autour de lui et de ses intérêts. Si l'Antigone de Sophocle confronte deux ordres de justice et donc, deux interprétations du monde, l'Antégone dont il est ici question confronte deux rapports au corps : le corps politique et faible, "décadent", incarné par Créon, et le corps du "surhomme", à l'écoute de ses instincts, incarné par

Antegone.

L'indifférence affichée par Antegone à l'endroit des interprétations, en termes de valeurs positives ou négatives, de son geste, la place "par-delà le bien et le mal". Sa mort devient secondaire. Elle ne lutte pas contre son sort car son existence, en tant que personnage de théâtre, tient au rôle qu'il lui faut inévitablement remplir pour espérer avoir une consistance. L'expérience de sa douleur comme « sentiment d'un obstacle » n'interdit en rien l'action, car « comme la puissance ne prend conscience d'elle-même que par l'obstacle, la douleur est *partie intégrante de toute activité* (toute activité est dirigée contre quelque chose dont il faut triompher). » (Nietzsche, *Vol.Puis.II*). Ainsi la lutte s'engage « contre le mensonge foncier et contre toutes les mascarades. » (Nietzsche, *Posthumes*)

Face à la soif d'« être » d'Antegone, le discours central de Créon est l'exemplarisation même du Pathos, sur-joué mais non vécu, autrement dit d'une argumentation qui vise à éveiller les passions de l'auditoire mais qui oublie tout argument rationnel.

Le discours médiatique de Créon, s'il est tentant de le considérer tel qu'il se présente de prime abord c'est-à-dire en tant que construction rhétorique de genre délibératif qui vise à dissuader l'acte qu'il redoute comme atteinte à son autorité, prend tout son intérêt si on le considère plutôt sous l'angle du genre judiciaire, comme une sorte de plaidoirie sans tribunal, de jugement sans procès, de condamnation sans faute, relevant toute l'ambiguïté du discours sécuritaire. Antegone est ainsi re-située dans les considérations de "justice" et d' "injustice" qui fondent le mythe originel, et que colorent de surcroît les notions de "nuisible" et d' "utile", voire de "terrorisme" et d' "intérêt public".

Dans un tel contexte de propagande, la question des libertés individuelles se pose inévitablement. La notion de fatalité tragique soulève la question de la liberté sous l'angle de

la responsabilité. Dans *L'Antegone d', Que dit le cochon quand le fermier l'égorge*, la fatalité divine est absente tandis que les déterminismes sociaux (notamment de genre) et la propagande sécuritaire semblent offrir un nouvel axe de réflexion pour appréhender la question de la fatalité. En effet Antegone se débat dans les méandres de sa quête et de sa tentative d'affirmation de ce qui est, sans jamais être nommée comme telle, sa Liberté Personnelle, au sein d'une société dirigée par la figure de Créon qui incarne un système de valeurs contraire au sien. Perdue dans ce labyrinthe, condamnée à l'impasse, elle se confronte à la question la plus houleuse de la philosophie ; celle-là même que Hume tenait pour "la plus épineuse question de la métaphysique" (*Enquête sur l'entendement humain*) ; que Leibniz, dans son *Essais de Théodicée*, qualifiait de " grande question [...] où notre raison s'égare bien souvent" ; que Kant considérait comme mettant la raison spéculative dans un "grand embarras" et comme "la vraie pierre d'achoppement de la philosophie" (*Critique de la Raison Pure*) ; que Schopenhauer, désignait comme l'un des problèmes "les plus profonds et les plus graves de la philosophie moderne" (*Essai sur le libre arbitre*).

Face à l'impossible liberté, Antegone doit choisir entre deux "absences" de liberté. Si Antegone déjoue le châtement promis par Créon en acceptant de se plier aux interdictions qu'il formule, elle devient complice d'un système de valeurs qui n'est pas le sien et se trahit, perdant jusqu'à son existence puisque les fondements du mythe qui lui donne vie et forme seraient tués dans l'œuf. Si Antegone agit selon ses convictions et offre une sépulture à son frère, elle est condamnée à mourir, certes, (intradigétiquement parlant, en tant que personnage au sein de la tragédie), mais bien au-delà, elle est condamnée, en tant que personnage de théâtre, à un éternel retour, soir après soir. Antegone maintiendrait alors son existence dans le mythe, mais se verrait dépossédée de sa "propre histoire" dont elle ne saurait alors être l'auteur (ce qu'elle

semble refuser par-dessus tout), laissant aux autres l'écriture de ses motivations, de ses intentions, de ses émotions : le mythe est de l'ordre du domaine public. L'incontrôlable corps d'Antigone choisit malgré tout le mythe et l'éternel Retour, car le mythe est incontournable, déjà connu, déjà écrit, collectivement ; il ne saurait être la pleine propriété de qui que ce soit, pas même d'Antigone/Antigone.

La liberté s'apparente donc à une illusion, un absolu inaccessible, une revendication, et non à un état. « Liberté : c'est un de ces détestables mots qui ont plus de valeur que de sens ; qui chantent plus qu'ils ne parlent ; qui demandent plus qu'ils ne répondent ; de ces mots qui ont fait tous les métiers, et desquels la mémoire est barbouillée de théologie, de métaphysique, de morale et de politique [...] » (Paul Valéry, *Fluctuations sur la liberté*). La liberté ouvre ainsi la porte à toutes les ambiguïtés, à toutes les contradictions, et donc, à tous les conflits.

La liberté de l'action humaine s'oppose à la nécessité des faits naturels et/ou à la prédestination des dieux. Aux multiples passions, qui semblent assujettir la volonté et la raison aux lois de la sensibilité, s'oppose l'idéal d'une action libre et lucide. Dans le domaine politique, la liberté individuelle semble toujours être menacée par les exigences de la société et les contraintes de l'Etat et, en fin de compte, par la seule existence d'autrui. Les controverses ne finissent jamais : indépendance/dépendance, contingence/fatalité, libre arbitre/prédétermination... Et, finalement, liberté/nécessité.

La liberté est donc plus une valeur qu'un concept fiable qui serait clairement défini. Personne ne conteste sa valeur positive, mais personne ne peut en donner une définition qui serait universelle. La liberté est le fondement nécessaire de la responsabilité politique, éthique, et personnelle. La reconnaissance de l'existence du libre-arbitre comme faculté qu'a la volonté de se déterminer par elle-même, rend possible l'éloge et le blâme, la récompense et le châtement, la tragédie

d'Antégoné.

La liberté conçue comme toute-puissance de faire ce que l'on veut et comme absence de toute forme de contrainte peut s'avérer être une servitude absolue, comme l'analyse Platon dans les livres VIII et IX de la *République*. Antégoné sans les dieux semble être en quête de la liberté perçue comme indépendance au sens strict du terme, c'est-à-dire à vouloir se considérer comme individu indépendant de tout contexte, qui aurait existence et consistance sans autrui. Elle se trouve alors dans le fantasme de devenir "la colombe légère" dont parle Kant dans l'*Introduction* de la *Critique de la Raison Pure*, qui, "quand, dans son libre vol, elle fend l'air dont elle sent la résistance, pourrait se représenter qu'elle réussirait encore bien mieux dans l'espace vide d'air", risque l'asphyxie. Antégoné, malgré tous ses efforts pour se couper d'autrui, de l'Histoire et du monde, ne saurait réellement avancer si elle ne rencontrait rien qui s'oppose à elle et qui soit susceptible de lui fournir un point d'appui, sur lequel elle puisse "faire fond et appliquer ses forces" (Kant, *Critique de la raison pure*). Elle aurait été une "liberté du vide" (Hegel, *Principes de la philosophie du droit*, §5) car elle se serait détachée de tout "paysage", de toutes choses extérieures (ce qui supposerait qu'il soit possible de concevoir que la frontière intérieur/extérieur ne soit pas poreuse), pour s'appliquer à son propre vouloir, à l'expression de sa propre subjectivité.

Cependant, par cette volonté, Antégoné échappe à la posture sacrificielle. Si le sacrifice est souvent perçu comme la revendication ultime de sa liberté, "les actes susceptibles de provoquer dans notre âme une expérience intérieure de la liberté particulièrement décisive et significative ne sont pas toujours des actes de sacrifice" (Jean Nabert, *L'Expérience intérieure de la liberté*). La liberté est une puissance tandis que la "liberté du vide" engendre la coupure et l'absence de tout désir. Sommes-nous pour autant autorisés à imaginer que le geste d'Antégoné s'apparente à un suicide, à une autodes-

truction, à l'expression d'une lassitude de la vie, un refus de l'existence normée que sous-tendent, entre autres, les allusions aux déterminismes de genre présents à plusieurs reprises dans le texte ? Cela reviendrait à oublier la constante métalepse qui parcourt le texte.

Cependant, élever la liberté à l'absolu revient à rendre impossible son actualisation, ce à quoi *Antegone D'* échappe également. Vouloir connaître la liberté revient à la nier puisque, par définition, ce qui est libre est indéterminable. La liberté ne se connaît pas, mais s'éprouve dans l'acte qu'elle rend possible. Antegone est en quête de cette sensation.

Kant définit la liberté comme une causalité intelligible et l'acte libre comme une cause sans cause. L'action guidée par le corps rend la lecture de l'acte d'Antegone comme totalement libre. Antegone est alors, pour reprendre les termes de Sartre, "condamnée à la liberté", substituant ainsi à la fatalité tragique des grecs, la tragédie de la liberté. Antegone échoue à se donner à elle-même sa propre loi et à déterminer elle-même le sens et la valeur de son action : celle-ci lui échappe et se manifeste, dans la lignée de la tragédie, comme aliénation à une force extérieure et supérieure.

L'absence d'indice ou d'orientation qui guiderait les mains d'Antegone pour que son geste puisse être considéré comme libre car pleinement conscient, rend compte de l'impossibilité d'opérer un choix hors de la douleur intrinsèque à l'idée même d'avoir un choix à opérer. L'énergie du désespoir s'avère être alors un moteur puissant qui guiderait Antegone autant que sa volonté d'affirmer son libre arbitre. Ce désespoir équivaut, pour Kierkegaard, au tout premier péché qui empêche la conscience de sortir de la perspective finie de la nature humaine et d'adopter le point de vue de Dieu. Antegone rejoint Créon sur ce point d'enfermement dans une individualité qui souffre de l'absence de toute transcendance.

L'absence du regard de Dieu constitue la véritable matrice tragique de la pièce. Antigone s'affronte seule, dans une constante fuite d'autrui, en refusant de l'intérioriser. Elle s'éprouve sans se conscientiser. Créon, quant à lui, s'enferme dans le seul regard d'autrui, sans jamais l'écouter, l'entendre, l'aimer ; privilégiant le Paraître du pouvoir à l'Être humain. Sous le masque social que chacun porte se cache cependant la même grimace : celle de l'amère solitude.

