

CHAPITRE 10

Mises en scène compensatrices de la guerre « fratricide » : in-versions thérapeutiques d'un mythe

FANNY BLIN

Université Bordeaux-Montaigne

Représenter la guerre civile espagnole au théâtre implique d'accorder un soin particulier au traitement de l'espace car se joue sur scène une lutte tant esthétique qu'idéologique. En effet, l'enjeu est bien souvent d'inverser le dosage entre ce qui n'a pas laissé de trace et ce qui a été surexposé. Or, ce décalage entre le silence assourdissant qui entoure les vaincus de la guerre et la célébration des vainqueurs s'érigeant en hérauts de la paix est le sujet même du mythe d'Antigone, héritière des Labdacides, dont l'histoire a été inscrite dans la tradition tragique par Sophocle. Dans le contexte espagnol où le discours officiel est le seul à pouvoir s'exprimer et où la censure règne pour maintenir une paix fragile, l'écho de la tragédie antique est très fort. Les dramaturges voient dans la réécriture d'Antigone la seule manière possible de dire l'indicible. La pièce originale synthétise en effet l'injustice dont relève la différence si extrême de traitement entre le vainqueur de la lutte fratricide, Étéocle, et le vaincu, Polynice, qui sera ostracisé. Au premier reviennent, par décret du tyran, les honneurs nationaux, le statut de héros. Le second est tout bonnement effacé : on lui ôte jusqu'à son identité, son corps est abandonné sans sépulture. Le rôle qui définit Antigone comme symbole revient à réparer ce déséquilibre criant, en désobéissant : elle parle de Polynice, enterre son cadavre et refuse que la surexposition du vainqueur occulte complètement le vaincu.

Le conflit civil ayant occasionné une crise du dire, accentuée par le bâilonnement que suppose la censure¹, les écrivains se sont inspirés de cette figure pour explorer les vides dans la représentation de la guerre pendant la dictature. Cela me conduit à interroger le reflet du conflit espagnol sur scène, au prisme de la dichotomie entre excès et lacune. Je souhaite

1 La censure de la presse et des publications s'organise plus finement après la loi de 1938 et verrouille la critique envers le régime ou l'interprétation de la guerre civile. Voir Manuel L. Abellán, *Censura y creación literaria en España: 1939-1976*, Barcelone, Península, 1980.

montrer ici que la vingtaine d'Antigones² espagnoles³ crée un équilibre au cœur des extrêmes. Ces œuvres donnent ainsi un ordre au chaos, dans une perspective réparatrice, au-delà de la réconciliation que prônait la figure mythique dans l'Antiquité. Comment les dramaturges parviennent-ils à contourner la barrière de l'indicible pour représenter ce qui est officiellement irréprésentable ? Ce tabou s'avère d'autant plus complexe qu'il peut être légal – imposé par le régime comme le silence forcé des vaincus –, mais qu'il relève aussi parfois d'un indicible intérieur, ressenti comme tel et lié à l'horreur intrinsèque de la guerre.

Il ne faut pas perdre de vue l'étalement, voire la dilution des œuvres ciblées au cours de la période de dictature, puis pendant la Transition. Nécessairement, les partis-pris esthétiques et politiques ne sont pas les mêmes pour ceux qui ont écrit leur *Antígona* en 1939, comme Salvador Espriu, et ceux qui l'ont composée dans les années 1970-1980. Les problématiques de censure, d'autocensure mais aussi l'exil ont également joué les retardateurs et occasionné des décalages temporels entre rédaction et contexte de publication ou de mise en scène. Le temps écoulé (pour l'auteur et aussi pour les spectateurs) par rapport au *climax* de la violence – à savoir le conflit fratricide – influe directement sur le type de discours insufflé à la trame tragique, mais également sur la réception d'un discours engagé, prompt à « combler » les lacunes.

Des vides mémoriels aux trop-pleins, il s'agit pour Salvador Espriu, José Bergamín, María Zambrano, Carlos de la Rica, José Martín Elizondo, ou encore Luis Riaza, de compenser une parole monolithique. Mais comment parviennent-ils à représenter ce qui est officiellement irréprésentable ? Il semble relativement aisé et évident de dresser le tableau de l'excès à travers la caricature du pouvoir incarné par Créon, le colérique tyran. Mais le vide

2 Selon l'antonomase utilisée par George Steiner pour désigner l'ensemble des versions, variations et réécritures du mythe. Cf. George Steiner, *Les Antigones*, Paris, Gallimard, 1986.

3 Les pièces écrites pendant la dictature – comprenant les productions de « l'intérieur » et de l'exil – et qui s'inspirent de l'*Antígona* de Sophocle sont les suivantes : *Antígona*, de Salvador Espriu, écrite en catalan en 1939. *Els camins de Antígona*, d'Ambrosi Carrión, écrite en catalan en 1940. *Antígona*, de José María Pemán, écrite en 1945. *La sangre de Antígona*, de José Bergamín, écrite dans les années 1950. *La tragèdia d'Antígona*, de Joan Povill i Adserà, écrite en catalan en 1962. *Ahora en Tebas*, de Manuel Bayo, écrite en 1963 et mise en scène par José Sanchis Sinisterra. *Antígona 66*, de Josep María Muñoz i Pujol, écrite en catalan en 1966. *La tumba de Antígona*, de María Zambrano, écrite en 1967. *Antígona entre muros*, de José Martín Elizondo, écrite en 1968. *Antígona... ¡Cerdal!*, de Luis Riaza, écrite en 1968. *Creón, Creón*, de Xosé María Rodríguez Pampín, écrite en galicien en 1975. Pendant la transition démocratique, d'autres pièces reprennent ce même mythe, fortement lié à la guerre civile : *Traxicomedia do vento de Tebas...*, de Manuel Lourenzo, écrite en galicien en 1978. *La razón de Antígona*, de Carlos de la Rica, écrite en 1980. *Ismena*, d'Agustín García Calvo, écrite en 1980. *El retorno de Edipo*, de Juan José Vega González, écrite en 1980. *Antígona*, de Romà Comamala, dans *Variacions sobre mites grecs*, écrite en catalan en 1986. *Antígona, a forza do sangue*, de María Xosé Queizán, écrite en galicien en 1989.

pose davantage de problèmes en termes de mise en scène. Comment, en effet, montrer ce qui *n'est pas*, ce qui n'a pas pu être dit, ce qu'il n'a pas été possible de faire ? Comment donner une place et un sens à l'absence, sur scène ? Les dramaturges jouent avec les vides mémoriels et les trop-pleins afin de compenser une parole univoque et omniprésente. On peut observer des éléments probants à plusieurs niveaux : celui de l'écriture, celui de la scénographie et sur un plan symbolique.

Il s'agit ici de démontrer que ces réécritures relèvent d'un processus de démythification-remythification. Cela s'explique par le lien très fort qu'elles entretiennent avec l'écriture de l'histoire de la guerre d'Espagne et avec la déconstruction des mythes afférents. Dans un premier temps, elles ont été vidées des références projetées sur la guerre civile par l'idéologie franquiste, comme la notion de guerre fratricide⁴. Ce qualificatif fut en effet introduit pour appuyer la lecture catastrophiste du régime, qui concevait la guerre comme un affrontement déchirant les familles et la paix comme consubstantielle de la dictature instaurée en 1939. Dans un second temps, la remythification consiste en un remplissage par des éléments que la propagande franquiste a effacés : en l'occurrence, la voix des vaincus. C'est pour cette raison que ces œuvres, qui outrepassent le domaine de la fiction, se sont dotées d'une dimension cathartique que je qualifierai même de thérapeutique. En inversant le rapport entre les lacunes et les saturations de la lecture officielle de cette guerre, les mises en scène compensent les excès précédents. Cet article vise donc à interpréter les stratégies scénographiques compensatoires observables dans quelques versions contemporaines de l'*Antigone* sophocléenne. Le terme d'*in-version* qualifie idéalement ces pièces, puisque ce sont des versions qui inversent le rapport entre vides et trop-pleins dans la représentation de la guerre.

Stratégies d'occupation des vides

Occuper le terrain de la lutte en remplissant l'espace de la parole

Le principe même de la réécriture invite à un rééquilibrage par rapport à un matériau donné. En l'occurrence, les pièces de ce corpus se situent sur un terrain hybride, entre l'historiographie, le mythe et la littérature, tout en n'assumant pleinement aucun de ces positionnements : il s'agit de

⁴ Les mythes qui entourent les diverses dénominations de cet épisode historique sont analysés par François Godicheau dans *La guerre d'Espagne. De la démocratie à la dictature*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard : Histoire », 2006.

fiction qui prétendent combler les vides de l'historiographie et empiètent alors sur son terrain tout en empruntant au mythe, précisément pour pouvoir écrire ce qui n'est pas dicible. Ces pièces relèvent d'une écriture dissonante, construisant une vision alternative pour fissurer un discours officiel lacunaire. La réécriture, surtout au théâtre, s'apparente à une stratégie belliqueuse et géopolitique lorsque les dramaturges se réapproprient l'histoire. Pour ne pas laisser le champ libre à l'ennemi, il faut occuper l'espace de la parole, projeter sur le mythe un sens différent, le charger de connotations nouvelles. Cela mène les dramaturges à effectuer des coupes et des découpes dans l'hypotexte, qui reflètent leurs recompositions et leurs relectures de l'histoire nationale, qu'ils dépeignent à travers cette tragédie.

Du découpage à la reconstruction : en quête de « vérité » historique

En effet, les réécritures ne contiennent pas toutes les mêmes épisodes : le choix des mythèmes est tout à fait révélateur sur le plan idéologique. Certains, comme le suicide de l'héroïne, sont escamotés dans de nombreuses versions⁵. Il y a toujours déconstruction puis reconstruction : cela crée des vides et des pleins qui s'élaborent différemment au gré des réinterprétations. La grande majorité des auteurs se sert du matériau mythique pour contrer le discours officiel sur la guerre. *A contrario*, José María Pemán ne laisse pas le monopole d'Antigone aux opposants du régime et crée ce qui a été qualifié de « version franquiste du mythe⁶ ». Cela suppose une conception politisée de la scène, à la fois en termes d'espace scénique concret, mais aussi de panorama dramaturgique. Son œuvre évacue de nombreux mythèmes, mettant en place une politique du vide, par rapport à la tragédie sophocléenne. Ces disparitions sont occultées par une stratégie de remplissage avec des éléments qui valorisent le régime. La célébration de la victoire militaire occupe l'espace, alors que cet épisode n'apparaît pas dans l'hypotexte. Les didascalies initiales prévoient que la scène et l'atmosphère sonores doivent être saturées de symboles belliqueux et victorieux : « En el momento de alzarse el telón se oye un jubiloso toque de trompetas. Sobre el suelo, en varios sitios,

5 Voir l'analyse du sens de l'effacement ou de l'atténuation de la mort de l'héroïne dans Fanny Blin, « Représenter ou escamoter le suicide d'Antigone : le dilemme du tragique de Sophocle à Bergamín », *European Drama and Performance Studies*, n° 7, « Le suicide à la scène », Paris, Classiques Garnier, 2016.

6 Comme le souligne Verónica Azcue dans son article « Antígona en el Teatro Español Contemporáneo », *Acotaciones: revista de investigación teatral*, 2009, p. 35 : « la tragedia, escrita por uno de los autores más vinculados al régimen franquista, cobra sentido dentro del marco ideológico del régimen de Franco. » (« la tragédie, écrite par un des auteurs les plus liés au régime franquiste, prend sens dans le cadre idéologique du régime de Franco. » Nous traduisons).

hay, tirados, restos de la batalla: un casco, una lanza, una espada rota⁷. » À l'inverse, la scène au cours de laquelle Créon reconnaît ses excès est à peine effleurée ; et la place octroyée aux débats houleux entre les protagonistes est minime. Pemán choisit de mettre au second plan la désobéissance pour laisser davantage de place à la légitimation du soulèvement militaire. Cette réécriture illustre parfaitement le tri opéré parmi les myèmes⁸ : il s'agit bien d'une manipulation du mythe pour le mettre au service de la propagande. Cela s'illustre par la mise en place d'une rhétorique qui inverse l'habituel rapport entre vides et pleins : ce qui est mis en avant chez Pemán correspond à ce que les autres veulent minimiser et inversement.

La représentation des excès de la guerre passe par des incarnations

Si Pemán arrondit les angles et valorise Créon, le personnage du tyran constitue la plupart du temps l'incarnation de l'*hybris*. Cet excès d'orgueil et de colère est dénoncé à travers sa personnification. En effet, la notion d'*hybris*, qui caractérise l'acharnement de Créon sur ceux qui osent désobéir, est centrale. Le tyran fait preuve d'excès dans l'exercice du pouvoir en rejetant les conseils et en ignorant les mises en garde, les prédictions. C'est un point sur lequel Espriu insiste beaucoup dans sa pièce⁹ : il ajoute une scène où l'on voit Créon entouré de ses conseillers rester sourd à leurs avis. Les dramaturges mettent en scène les conséquences funestes de cet *hybris*, montrant que Créon paie finalement son excès d'orgueil, puisque sa femme et son fils se suicident par sa faute. L'*hybris* est précisément ce qui déclenche le tragique. André Degaine insiste sur une distinction intéressante :

On parle toujours du « *fatum* », du destin, qui écrase le héros tragique. Or, il s'agit là d'un mot latin ! Dans la tragédie grecque, la fatalité porte le même nom que l'erreur, « l'*atè* ». C'est « l'*hybris* » (l'arrogance funeste), détestée des Grecs foncièrement égalitaires, qui, par le sentiment de supériorité qu'elle inspire, mène à l'erreur, à la faute, à « l'*atè* »¹⁰.

7 José María Pemán, *Antígona: adaptación muy libre de la tragedia de Sófocles*, Madrid, Arbor, 1946, p. 60 : « Au moment du lever de rideau, on entend une trompette qui sonne la victoire. Le sol est jonché, à plusieurs endroits, de restes de la bataille : un casque, une lance, une épée brisée. » (Nous traduisons).

8 Cf. Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, chapitre XI, « La structure des mythes », Paris, Plon, 1958.

9 Salvador Espriu, *Antígona*, Barcelone, Ed. 62, 1969.

10 André Degaine, *Histoire du théâtre dessinée*, Paris, Nizet, 1992, p. 38.

Mais Créon n'a pas le monopole de l'excès. Dès l'hypotexte, on peut déceler une forme de volonté d'équilibre dans l'excès, puisque Antigone fait preuve d'autant de jusqu'au-boutisme que les autres membres de sa famille, marquée par la malédiction et le meurtre. Afin de souligner le caractère extrême de l'héroïne, sa sœur Ismène est utilisée comme contrepoint. Ana Iriarte relève ce motif présent dans la tragédie-source, citant même le terme *excès* pour caractériser la jeune rebelle, ce qui accrédite l'hypothèse selon laquelle ce trait est pertinent dès l'antiquité, et nécessairement repris à l'ère contemporaine pour représenter la guerre et la résistance :

Il est évident que Sophocle, dans la mise en scène des couples fraternels [...], présente la confrontation entre deux types de féminité divergents : d'une part, Ismène [...] parfaitement conforme à la fonction de la femme reproductrice de citoyens que la *polis* attend d'elles, d'autre part, Antigone [...] prend ses distances, à la fois par excès et par défaut, de cette fonction stricte pour incarner l'aspect inquiétant de la féminité¹¹.

Dans beaucoup de pièces, notamment celle de Rodríguez Pampín, les opposants de l'héroïne l'accusent bien souvent d'exagérer, d'être folle. Même sa propre sœur Ismène considère qu'elle n'est pas raisonnable et l'audace d'Antigone pétrifie ce personnage, construit en opposition :

Ismène : Ah, je sais où tu es allée ! Nous avons tous quelque chose à craindre, mais toi tu es la plus folle. Ah ! Je vois d'ici les gens parler, vous n'avez pas vu Antigone apporter des fleurs aux... Bon, mieux vaut se taire. Et Créon ? Mon Dieu¹² !

À tel point qu'elle finit par le croire elle-même, comme le montre son échange avec son fiancé : « Antigone : Je dois être folle. / Hémon : Tu n'es pas folle. Tu es entêtée¹³. » Dans la version composée par l'écrivaine féministe María Xosé Queizán, le personnage d'Oveco s'exclame : « ¡Insensata! ¡Muller soberbia! [...] se non a dobrogo, eu non sería home e sería o ela¹⁴. » En réalité, les dramaturges souhaitent montrer, à travers la répétition du terme *folle* lancé

11 Ana Iriarte, « Ismène, Chrysothémis et leurs sœurs » [en ligne], dans Vinciane Pirenne-Delforge, Emilio Suárez de la Torre, *Héros et héroïnes dans les mythes et les cultes grecs*, [consulté le 2 juin 2016]. URL : <http://books.openedition.org/pulg/745?lang=fr>

12 (Nous traduisons). Xosé María Rodríguez Pampín, *Creón, Creón*, Grial, n° 50, 1975, p. 485.

13 (Nous traduisons). *Ibid.*, p. 486.

14 María Xosé Queizán, *Antígona, a forza do sangue*, Vigo, Xerais, 1989, p. 37. (« Insensée ! Femme vaniteuse ! [...] si je ne la soumettais pas, je ne serais pas un homme, et ce serait elle qui le serait ! » Nous traduisons).

à Antigone, que ceux qui la traitent ainsi sont à court d'arguments et qu'ils sont eux-mêmes dans la démesure. L'écriture suggère que les fous sont ces représentants du pouvoir, pétris d'orgueil. La folie consisterait plutôt en une application aveugle de la loi. N'est-ce pas l'*hybris* qui guide le personnage de Créon jusqu'à sa propre perte ? À la fin, il est seul, entouré des cadavres de son fils, de son épouse et de sa nièce ? Le palais se vide autour de lui, le laissant seul dans un espace jonché de morts, plein de regrets et de rage. La mise en scène de ce tableau final saturé est cruciale pour dénoncer cet excès de violence qui commence par le duel fratricide et se termine par la série des suicides.

*La lutte pour prendre la parole sur scène reflète
le dialogue métathéâtral entre dramaturges*

Ceux qui réécrivent la tragédie de Sophocle recomposent les temps de parole et d'occupation scénique des personnages, ce qui prend un sens politique dans le contexte de réception. Il se dégage clairement des textes une tension relative à l'occupation de l'espace et du temps de parole entre les personnages qui représentent les factions opposées. Cette tension est parallèle au débat de lecture historique qui se fait à travers ces réécritures, notamment pendant la Transition. Ainsi, l'analyse de la distribution de la parole montre la volonté de mettre en lumière les personnages qui n'ont pas voix au chapitre. L'œuvre de Luis Riaza constitue un exemple particulièrement parlant du calcul soigné du temps de parole et de l'occupation de l'espace. Dans cette pièce, la première intervention de l'héroïne n'a lieu qu'après plusieurs scènes¹⁵. En effet, Antigone se met soudainement à crier, après être restée silencieuse, prostrée au centre de la scène depuis le début de l'action, mais invisible. Brusquement un cri surgit de ce personnage mutique et il est palpable qu'elle commence à exister réellement, alors que son visage était caché jusque-là par ses cheveux et que sa voix ne s'était pas encore fait entendre. Il s'agit de la véritable entrée du personnage dans l'action. L'analyse de ce passage révèle le contraste souligné par Riaza entre l'avant et l'après de ce tournant : elle n'était qu'une coquille vide et soudain elle se charge de sens, s'imposant au centre de la scène par ce cri qui la définit aux yeux des autres personnages en même temps qu'il lui donne une place. L'espace qu'elle occupait jusqu'alors n'était pas un centre, il le devient. La dichotomie entre vide et plein sert ici de métaphore à celle qu'il y a entre silence et parole. C'est également à travers ce prisme qu'il faut lire et entendre la réplique de l'enfant dans *La sangre de Antígona*, de Bergamín : « Lo que dice mi voz lo desdice el

15 Luis Riaza, *Antígona... ; Cerdal ; Mazurka ; Epilogo*, Madrid, La Avispa, 1983, p. 264.

silencio¹⁶ ». Ce chant poétique porté par l'enfant qui accompagne le devin Tirésias exprime synthétiquement le regret mélancolique de l'effacement des mots prononcés. Or dans le contexte de l'exil du poète qui compose ces vers, un tel refrain entre en écho avec le déchirement d'une voix empêchée de s'exprimer dans son pays, en même temps qu'il évoque à demi-mots le bâillonnement de la censure. Le silence qui suit le chant de cet enfant constitue un blanc, un vide, qui donne à réfléchir sur les conditions d'occupation de la parole poétique.

Dans la réécriture de Carlos de la Rica, des personnages surgissent de la salle et occupent la scène comme des manifestants occuperaient une université, pour dénoncer les dérives violentes. Ils dénoncent les exactions, dans la même veine révélatrice : « Sufrieron lavados cerebrales¹⁷ ». Lorsqu'ils prennent la parole ils sont désignés par leur statut et on peut remarquer qu'ils sont des figures de marginaux : « una mujer », « un hippie », « una estudiante » et même, encore plus clairement : « un marginado » et « otro marginado »¹⁸. Le mot est ostensiblement cité, montrant bien que la rébellion émane des cercles écartés du pouvoir, de ceux qui sont bâillonnés par le tyran. Le sens de la création de cette scène est clairement de faire pénétrer sur l'espace scénique d'autres voix, des discours dissonants. Carlos de la Rica fait ainsi une place aux marginaux et proposent une histoire dont les acteurs sont les oubliés de la grande Histoire, manipulée par le régime franquiste. Il s'agit donc de (ré)écrire un mythe pour combler le vide de l'histoire officielle : Antigone s'approprie un espace interdit : elle *remplit* (au sens premier du terme) une fonction et comble un vide, prend une place centrale.

La scénographie comme art du vide et du plein

Investissement des vides

La notion d'occupation de l'espace est fondamentale au théâtre, dans la mesure où il s'agit d'un espace de *représentation* par définition. Ambrosi

16 Réplique chantée du personnage appelé « El Niño » dans *La sangre de Antígona*, de José Bergamín, dans María Teresa Santa-María Fernández, « El teatro en el exilio de Bergamín », thèse de doctorat, Universitat Autònoma de Barcelona, 2001, p. 413. (« Ce que ma voix fait/dit, le silence le défait/déduit. » Nous traduisons).

17 Carlos de la Rica, *La razón de Antígona*, Cuenca, El Toro de Barro, 1980, p. 52. (« Ils ont subi des lavages de cerveau ». Nous traduisons).

18 *Ibid.*

Carrión¹⁹, dans sa réécriture, met l'accent sur la composition scénique pour symboliser les tensions familiales. De longues didascalies précisent des changements de décors très significatifs. Ana, qui s'identifie au personnage tragique d'Antigone, est très préoccupée par le fait que la nouvelle épouse de son père remplisse l'espace de ses propres meubles et prenne la place de sa défunte mère, qui a laissé un grand vide. Sa mère est d'ailleurs un personnage fantomatique dans la pièce, elle hante la maison qui est pleine de son souvenir, un souvenir étouffant pour Ana, qui ressent sa présence-absence. Il y a donc une véritable géographie des vivants et des morts dans cette pièce. Le vide est également facteur de trouble : lorsqu'on découvre la chambre vide d'Ana, la tragédie se déclenche : elle a décidé de disparaître pour fuir ce lieu hanté par sa mère et indûment investi par sa belle-mère : c'est donc bien ce flux, entre vide et plein, qui fait basculer l'action²⁰.

Stratégies scénographiques pour donner une place aux invisibles

María Zambrano, Xosé María Rodríguez Pampín ou Luis Riaza ont quant à eux développé des stratégies scénographiques novatrices pour donner une place à ce qui est invisible. Concrètement, cela passe par un changement radical du rapport entre coulisses et scène, entre immontrable et ostensible. Le regard du spectateur est alors placé dans les lieux traditionnellement cachés : dans la pièce de José Martín Elizondo, l'action a lieu dans une prison, pleine d'exactions et vide de justice. L'esthétique est celle de la révélation. Le public voit ce qui se passe derrière le rideau du silence. Riaza prévoit quant à lui une plateforme centrale surélevée et fortement éclairée, que les personnages traditionnellement dominés ou ostracisés vont occuper.

Dans le cadre de la représentation du vide, Carlos de la Rica fait dire à son Antigone : « No hazas hay ni lugares para abrir la tumba²¹. » Le rapport torturé à la terre natale est évoqué à travers le terme *hazas* qui signifie « lopin de terre » et qui marque l'impossibilité pour les vaincus d'y retourner, morts ou vifs, dans la sépulture ou dans l'exil. Il n'y a pas de lieu pour se recueillir, pas un seul coin de terre pour accueillir le corps de Polynice, mais Antigone remédiera à ce vide et trouvera son espace, sa place. Dans la pièce de José Martín Elizondo, la béance est figurée par les représentants du pouvoir,

19 Ambrosi Carrión, *Els camins de Antígona*, Buenos Aires, 1940, inédit, manuscrit : Bibliothèque du Monastère de Montserrat.

20 *Ibid.*, scène 18, p. 76 : Joana voit la chambre vide d'Ana et donne l'alerte. Son père Enric dit qu'il pense que c'est de sa faute si elle a fui. Son fiancé, Francesc, demande à Berta : « Quel est cet horrible secret qui me la soustrait ? *Toi tu le connais...* » (Nous traduisons).

21 Carlos de la Rica, *op. cit.*, p. 37. (« Il n'y a ni emplacement ni endroit pour creuser sa tombe ». Nous traduisons).

qui sont vidés de leur substance puisqu'ils sont des pantins : le pouvoir est représenté à travers le grotesque personnage de Créon, manipulé telle une marionnette par sa mère, qui s'évertue à montrer son fils au peuple alors qu'il tient à peine debout et qu'il est décrit comme « un bulto inerte²². » Le terme *bulto*²³, renforcé par l'adjectif *inerte*, met l'accent sur le fait qu'il est vide de vie et de sens.

Puisque la scène constitue l'espace de tous les possibles, José Bergamín décide de représenter le rituel de mise en terre, pour combler l'impossibilité d'offrir un hommage aux morts républicains et pour consacrer également un espace à Étéocle et Polynice. Ceux-ci sont des ombres mais ils peuvent avoir la parole, comme tous les autres personnages, une parole d'outre-tombe puisqu'elle est post-mortem. Dans la mise en scène contemporaine d'Ignacio García, ce rétablissement est poussé encore plus loin : le duel entre les frères a lieu sur scène, alors qu'il était traditionnellement caché, donnant l'illusion d'être relégué derrière la scène. Cette ostentation de l'acte fratricide qui constitue l'objet du traumatisme national est commentée par le chœur bergaminien qui exprime l'horreur de ce crime réciproque : « Y mueren matándose. Terrible es si lo miras. Espantoso si lo recuerdas²⁴. » Le dramaturge évoque la problématique de la mémoire à travers ces mots placés dans la bouche du peuple²⁵. Il semble que la remémoration du conflit fratricide suscite autant d'horreur que pour ceux qui en ont été les témoins directs. Cela revient à poser la question du bienfondé de la mémoire, alors même que le fait de reproduire le duel et la sépulture constitue en soi une commémoration. Ces actes sont re-présentés, au sens strict du terme, c'est-à-dire figurés de nouveau pour un public qui n'a pas forcément vécu la guerre civile. Car Bergamín, rappelons-le, rédige cette pièce à distance, une distance tant géographique, liée à l'exil, que temporelle²⁶. En effet, comme le précise María Teresa Santa-María Fernández, la première version de *La sangre de Antígona*, écrite dans les années 1950 pendant l'exil de Bergamín à Paris, n'a été publiée en Espagne qu'en 1983²⁷. Bien entendu ce choix du metteur en scène se fonde autant sur l'esthétique que sur l'éthique. Ces pièces placent

22 José Martín Elizondo, *Antígona entre muros*, dans *Primer Acto*, n° 329, juillet/août/septembre 2009, p. 185.

23 Ce terme signifie « paquet », « masse », dans un sens péjoratif qui renforce le caractère vide et inerte.

24 José Bergamín, *La sangre de Antígona, misterio en tres actos*, Florence, Alinea, 2003. (« Et ils meurent en s'entretenant. Il est terrible de le voir. Effrayant de s'en souvenir. » Nous traduisons).

25 Dans la mesure où le chœur représente l'ensemble de la population de la cité, dans la tragédie antique comme dans le drame contemporain.

26 María Teresa Santa-María Fernández, *El teatro en el exilio de José Bergamín*, thèse citée, p. 383.

27 Dans la revue *Primer Acto*, n° 198, mars-avril 1983, p. 48-69.

le regard du spectateur dans un espace et vers des personnages d'ordinaire relégués aux coulisses de la tragédie qui se joue, inversant le rapport entre vides et trop-pleins.

Dans les coulisses du drame

Ces réécritures offrent une perspective différente et se placent dans l'œil des marginaux, toujours dans cette volonté de compenser. Les personnages qui n'apparaissent pas dans l'hypotexte accèdent à la scène, comme Polynice, le banni, qui revient hanter les planches, en particulier chez Riaza et de la Rica, où il a même la parole. Multiplier les points de vue montre peut-être une intention d'objectivité pour révéler une vérité alternative. Représenter la vérité implique de tendre vers l'objectivité, ce qui supposerait de tout montrer. Or, malgré l'impossibilité par essence d'un portrait absolument fidèle, la méthode la plus rigoureuse repose sur la multiplication des points de vue sur un même événement. La plupart des Antigones espagnoles proposent précisément de porter le regard dans les coulisses du drame, au sens spatial, en montrant ce qui est d'ordinaire caché, mais aussi au sens social, en choisissant pour personnage principal une femme qui incarne la marginalité.

Dans un article portant sur les reflets littéraires des débats sur la mémoire historique de la guerre civile, Rose Duroux emploie de nombreuses expressions qui renvoient à la problématique du vide à combler par l'écriture fictionnelle. Elle souligne le déséquilibre : « D'entrée, un contraste apparaît entre l'abondance éditoriale sur la Guerre Civile en exil, et sa pauvreté à l'intérieur du fait de la censure. Contraste quantitatif et qualitatif. » Elle parle également d'« [e]xorciser la guerre » par des « ellipses et [des] éclipses²⁸ ». Selon Rose Duroux, Antigone, au-delà d'être une figure mémorielle, est le symbole de la voix féminine qui s'élève au milieu du conflit, comme le montre l'intertitre « De mémoire de femme ».

À l'occasion des commémorations de la guerre civile en 2006, la thématique récurrente du frère laissé sans sépulture revient hanter tous les esprits, comme le souligne Suso de Toro :

Es justo al fin que haya un Año de la Memoria. Durante años, Antígona, la veladora de la memoria, ha permanecido a la puerta de la ciudad guardando el cadáver de su hermano. [...] Es hora de que esos huesos mal enterrados que siguen ahí pidiéndonos respeto tengan descanso y nos lo den así a todos. Hora

28 Rose Duroux, « La "juste mémoire" ? » [en ligne], *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, 2/2008, [mis en ligne le 20 juin 2011], [consulté le 2 juin 2016]. URL : <https://ceec.revues.org/833>.

de enterrar piadosamente el cuerpo del hermano, de reconciliarnos con nuestros muertos. Con nuestro pasado²⁹.

Dire ou ne pas dire, montrer ou ne pas montrer... Au cœur d'une parole censurée, les vides disent tout, et les silences sont comme des cris. En effet, ces fictions théâtrales sont profondément ancrées dans une histoire mutilée, reflétée par une historiographie qui a d'abord été lacunaire, puis pléthorique.

Antigone ou la compensation symbolique

*Remédier à la surexposition des vainqueurs
et à l'invisibilité des marginaux : esthétiques de « révélation »*

Certaines *Antigones* – en particulier les pièces les plus engagées – visent en effet à compenser les excès de la guerre civile, pour trouver un équilibre, voire une justice. Le contraste entre le visible et l'invisible est maintes fois pointé du doigt, déplacé vers le décalage entre sentiment intérieur et aspect extérieur, pour souligner la duplicité de personnages qui ne sont pas ce qu'ils paraissent. Dans l'œuvre de Riaza, Antigone revendique le fait d'être purement libre et son discours s'appuie sur des images physiques. Par exemple elle accuse son frère-enemi d'être vide, contrairement à elle qui est pleinement, absolument libre : « Yo estoy rellena de libertad³⁰ ». Par ailleurs, elle accuse Créon de vouloir minimiser l'ampleur de ce qui se passe : « Ni quieras reducirlo todo a croniquejas de familia³¹. » Antigone dénonce ainsi les faux-semblants, fait la lumière sur les béances de l'argumentaire opposé et révèle les décors en carton-pâte, pour montrer ce qui se cache dans les coulisses du palais. Il y a chez Riaza un rappel permanent du caractère factice du pouvoir. Factice, donc à rapprocher de la fiction : le dramaturge s'amuse du genre théâtral lui-même, fondé sur une illusion de réalité dont les ficelles sont apparentes. Il s'agit de montrer qu'il en va de même pour le tyran. Antigone

29 Suso de Toro, « La tumba del hermano » [en ligne], *El País*, 29 avril 2006, [consulté le 2 juin 2016]. URL : http://elpais.com/diario/2006/04/29/opinion/1146261604_850215.html (« Il est juste qu'il y ait enfin une année de la mémoire. Pendant des années, Antigone, la gardienne de la mémoire, est restée à la porte de la ville pour veiller le cadavre de son frère. [...] Il est grand temps que ces os mal enterrés qui sont toujours là, à nous réclamer le respect, trouvent le repos et qu'ainsi ils nous l'accordent à nous tous. Il est temps d'enterrer pieusement le corps du frère et de nous réconcilier avec nos morts. Avec notre passé. » Nous traduisons).

30 Luis Riaza, *Antígona...* ; *Cerda !*, *op. cit.*, p. 266. (« Je suis emplie de liberté ». Nous traduisons).

31 *Ibid.* (« Ne t'avise pas de réduire tout cela à des petites histoires de famille. » Nous traduisons).

se montre lucide lorsqu'elle menace son oncle : « no piezas a escamotear la realidad con tus historias de teatro³² ». À travers la mention de l'art scénique, le personnage opère un rapprochement entre la mise en scène orchestrée par Créon pour asseoir son autorité et un théâtre de marionnettes. Elle utilise les termes *cacher*, *escamoter*, *histoires* et *mensonges* afin de révéler une autre vérité, accusant Créon de vouloir réécrire l'histoire. Tout cela n'est pas sans faire écho aux stratégies d'effacement et de réappropriation menées à bien par le *bando nacional* pendant l'après-guerre. L'objectif était de purger tout signe de la période républicaine et d'imposer une seule et unique lecture de la guerre civile, à l'image du recyclage des lieux et des toponymes. L'enjeu devient d'autant plus crucial lorsqu'il s'agit de maquiller les éléments liés à la culture et à la langue catalanes, d'où émanent, forcément, plusieurs réécritures d'*Antigone*. Le régime s'est alors livré à un effacement systématique de toute trace de la II^e République dans l'espace urbain, pour les remplacer et remplir ce même décor par ses propres signes³³. Les historiens parlent à ce sujet d'épuration, au sens spatial. Tout ceci constitue le fondement du besoin de compensation qui suscite les inversions et les réappropriations langagières et spatiales par les dramaturges espagnols antifranquistes, exilés ou non.

*Les réécritures expriment la nécessité vitale
du phénomène de catharsis, qui répare le déséquilibre*

J'utilise le terme *catharsis* au sens de la projection et du phénomène de reconnaissance, mais aussi de la purgation des passions : elle a donc un caractère thérapeutique qui est double car il existe à la fois pour le dramaturge – il s'agit d'écrire ce qu'il ne peut pas vivre (en cryptant ce qu'il ne peut pas dire) – et pour le spectateur, qui assiste à ce qu'il ne peut pas faire (enterrer ses frères dignement). La *catharsis* est au cœur des *Antigones* espagnoles pour plusieurs raisons qui font système. Tout d'abord, parce qu'elle signifie la purgation des passions et des excès, or ceux-ci animent la tragédie familiale des Labdacides. De surcroît la *catharsis* repose sur l'identification du spectateur, absolument fondamentale dans ces œuvres où l'héroïne fait

32 *Ibid.*, p. 268. (« Ne commence pas à escamoter la réalité avec tes histoires théâtrales. » Nous traduisons).

33 Antoni Ferrer analyse le phénomène dans « Rotular de nuevo el espacio urbano: el ejemplo de la Barcelona franquista », *Cahiers d'études romanes*, 8|2003, p. 163-185. Il explique les stratégies d'effacement de « todas las huellas de la propaganda "rojo separatista", todavía presentes, a la llegada del ejército vencedor, en los muros de las grandes arterias de la capital. En lugar de esas imágenes, conservadas gracias a los documentos iconográficos de la época (películas, reportajes de la prensa, fotografías, etc.), iban a fijarse los carteles del nuevo régimen triunfante, alternando con las efigies de los dos grandes héroes de la contienda: Francisco Franco y José Antonio Primo de Rivera. » (p. 163)

ce que le public ne peut pas faire. Ensuite, elle est étroitement liée au traumatisme de guerre, puisque la psychanalyse s'est emparée de la notion aristotélicienne. Freud puis Lacan l'ont d'ailleurs étudiée à partir des tragédies de Sophocle, notamment *Cédipe roi* et *Antigone* : il n'est donc pas anodin que la dimension cathartique soit centrale dans les réécritures contemporaines de la tragédie, qui ont incorporé les apports de la psychanalyse. Mais quelles sont les fonctions de la *catharsis* dans les *Antigones* d'après-guerre : s'agit-il d'une fonction morale ou s'agit-il de caricaturer le pouvoir en place à travers un pur mécanisme de dénonciation ? Ou ces pièces servent-elles à rétablir un équilibre, à travers un chemin qu'on pourrait qualifier de thérapeutique ?

Fonction morale

Traditionnellement, la mise en scène de destins brisés dans une tragédie vise à inviter le spectateur, à travers la projection sur un personnage qui est puni de son *hybris*, à modérer ses propres excès. Dans cette mesure le genre tragique en soi aurait donc une valeur morale. Aristote, définissant le genre dans sa *Poétique*, écrit : « la tragédie doit montrer un homme, qui [...] se retrouve dans le malheur non à cause de ses vices [...], mais à cause de quelque erreur³⁴ ». Précisément à cause de son manque de pondération, Créon est rudement mis à l'épreuve dans l'œuvre sophocléenne et ses innombrables reprises depuis l'Antiquité. Cependant, au XX^e siècle, il ne s'agit plus d'inciter le spectateur « à modérer ses propres transports » ni à se « purifier de ses propres excès » : la *catharsis* répare les déséquilibres mais n'a plus à proprement parler de valeur morale. En effet, Sabine Gruffat dans son compte rendu de *Littérature et thérapeutique des passions. La catharsis en question*³⁵, souligne que la scénographie est fondamentale pour que la *catharsis* soit effective, mais une *catharsis* moderne : « galvanisé par une mise en scène ostentatoire, le spectateur se purge sans doute “d'un trop-plein émotionnel” mais ne connaît “nulle purification des affects”³⁶ ». L'aspect thérapeutique se joue quant à lui sur le plan symbolique.

34 Aristote, *La Poétique*, trad. fr. Michel Magnien, Paris, Le Livre de Poche, 1990, p. 122.

35 Jean-Charles Darmon (dir.), *Littérature et thérapeutique des passions. La catharsis en question*, Paris, Hermann, 2011.

36 Sabine Gruffat, « La *catharsis* revisitée », *Acta fabula*, vol. 13, n° 8, notes de lecture, octobre 2012, [consulté le 2 juin 2016]. URL : <http://www.fabula.org/acta/document7298.php>

Rétablir un équilibre ?

Les Antigones espagnoles participent d'une dynamique que je qualifierai de thérapie expiatoire de l'excès, dont l'instrument est la *catharsis*. Celle-ci consiste en la représentation traditionnelle des épisodes critiques de la tragédie, au cours desquels les héros (en l'occurrence Créon, mais aussi Antigone) sont animés par l'*hybris*. Le dénouement tragique aboutit, à travers la projection, à une évacuation des excès mis en scène, qui inspirent du rejet au spectateur. Aristote définit la *catharsis* comme une « imitation faite par des personnages en action et non par le moyen d'une narration, et qui [...] accomplit la purgation des émotions³⁷ ». Cette distinction entre récit et représentation est fondamentale puisqu'elle trouve son illustration dans les réécritures espagnoles contemporaines. En effet, certains dramaturges hispanophones ont justement choisi de mettre en scène des épisodes qui étaient traditionnellement racontés, rapportés sur scènes par d'autres personnages (parfois le messager, parfois Ismène), en particulier le geste par lequel Antigone recouvre de terre le cadavre de son frère. La modalité narrative de représentation impliquait d'accepter le tabou que constitue la sépulture et revenait pour les auteurs à se plier à l'édit de Créon. Cela signifierait alors, de manière sous-jacente, que la tyrannie qui interdit à quiconque d'honorer Polynice s'applique aux dramaturges eux-mêmes. N'osant pas s'opposer à l'autorité (ni à celle du tyran, ni à celle de Sophocle³⁸), la plupart d'entre eux ont reproduit la narration de cet épisode pourtant central et définitoire d'*Antigone*, comme œuvre et comme personnage. En revanche, le poète et dramaturge engagé José Bergamín s'inscrit dans la résistance, à l'image de son héroïne et place la si symbolique sépulture à l'avant-scène. Dans *La sangre de Antígona*³⁹, le public peut voir l'héroïne enterrer le corps de Polynice. La mise en scène remédie ainsi au vide scénographique qui existait autour de cet épisode. La dimension cathartique est clairement à l'œuvre et on peut dire que ce geste de la sépulture est d'ordre thérapeutique dans un contexte où les morts sans tombeau de la guerre civile ne cessent d'obséder les vivants.

37 Aristote, *La Poétique*, op. cit., p. 110.

38 Il existe en effet une forte similitude entre autorité et « auteurité » dans le rapport qu'entretiennent les dramaturges espagnols avec Sophocle au cours du processus de réécriture de son *Antigone*.

39 José Bergamín, *La sangre de Antígona*, dans María Teresa Santa-María Fernández, « El teatro en el exilio de José Bergamín », thèse citée.

Photographie : Mise en scène de *La sangre de Antígona* de José Bergamín par Ignacio García, 2014⁴⁰.



Escena de la obra *La sangre de Antígona* de la Compañía Nacional de Teatro. Foto CNT/Sergio Carrón Ireta

José Bergamín permet au public de se projeter, créant ainsi un tombeau à la place du vide. C'est dans cette mesure qu'on peut parler de dimension thérapeutique, qui n'est pas anodine si on pense au lien très fort du personnage d'Antigone avec la psychanalyse. On peut parler de véritable thérapie par la réappropriation de la parole et de l'espace, en compensation du traumatisme, dans un espace scénique qui – on le sait – représente l'inconscient. Les pièces empruntent beaucoup à l'esthétique du rêve, là où la vérité historique et politique compte moins, où les muets peuvent soudain parler, où les aveugles peuvent voir (on en a un exemple chez María Zambrano). Il s'agit du songe dans sa fonction réparatrice. D'ailleurs cette philosophe a d'abord composé un « delirio de Antígona⁴¹ » avant de réécrire la tragédie, ce qui souligne encore une fois le lien entre théâtre et rêve, discours libre et parole délirante.

Toutes ces pièces publiées pendant la transition démocratique participent au mouvement de relecture de l'histoire par la fiction, parallèlement au débat

40 Photographie de la mise en scène de *La sangre de Antígona* de José Bergamín par Ignacio García, en septembre 2014 à Madrid, au théâtre María Guerrero, dans le cadre de « *Una mirada al mundo* » : Coproduction Centro Dramático Nacional et Compañía Nacional de Teatro de México.

41 Voir Beatriz Caballero Rodríguez, « La centralidad del concepto de delirio en el pensamiento de María Zambrano », *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 12/1, 2009, p. 93-110.

politique qui se joue dans le pays : le dépassement des statuts définitoires d'une identité de vaincus et de vainqueurs, concepts ancrés dans la guerre et dans son prolongement dictatorial. Il est par conséquent évident que ces mises en scène dépassent le domaine strictement théâtral pour empiéter, selon le schéma de la paratopie, sur d'autres registres du discours (au sens du concept exposé par Dominique Maingueneau⁴²). À travers l'inversion du rapport entre vides et pleins, silences et saturation, les dramaturges ont parfois assumé l'excès inverse, dans une intention compensatoire. Ainsi, il ne s'agit ni de simples versions (au sens de traductions ou d'adaptations) ni de subversions du mythe, mais bien d'in-versions pour ce qui concerne la représentation du conflit et de ses répercussions.

Pure dénonciation de la violence ?

Carlos de la Rica, dans *La razón de Antígona*, se livre à une vive critique de la tyrannie à travers l'exposition d'images choquantes pour dénoncer la violence permanente qui émane du pouvoir. Les représailles qu'encourent ceux qui s'opposeraient au pouvoir en s'alliant aux ennemis sont graphiques, symboliques et effrayantes : « Quien aposente al enemigo la casa de sal y escombros llena sea⁴³. » Celui qui ouvre ses portes à l'ennemi se verrait marginalisé à son tour et sa maison détruite. L'expression « pleine de décombres », qui repose également sur la dichotomie vide/plein, renvoie à l'image de l'enterrement, thématique centrale de la tragédie : il s'agit donc bien d'une menace de mort. Mais la *catharsis* est-elle un élément nécessaire ou un objectif à atteindre dans une tragédie ? Elle semble constituer un véritable exutoire pour la violence et l'excès, à la différence que certaines pièces ne compensent plus le déséquilibre et proposent des fins désenchantées, sans espoir de justice. Si certaines Antigones, entre 1939 et 1960, offraient une perspective de réconciliation, les Antigones de la Transition montrent l'impasse de la pacification et dénoncent l'illusion de justice. La figure évolue, depuis une posture christique de sauveuse jusqu'à devenir porte-parole du désenchantement. Chez de la Rica, il n'y aura pas d'équilibre, l'*hybris* de Créon règne encore, Étéocle et Polynice ne seront jamais traités équitablement. Sabine Gruffat fait, à propos de la *catharsis* dans le théâtre contemporain en général, une remarque qui s'applique très exactement à l'œuvre de Luis Riaza, emblématique du désenchantement : « L'optimisme moralisateur [...] n'a plus cours et le genre choisit de montrer l'inanité de la révolte. Si le théâtre

42 Dominique Maingueneau, *Le contexte de l'œuvre littéraire*, Paris, Dunod, 1993.

43 Carlos de la Rica, *op. cit.*, p. 38. (« Quiconque accueillera l'ennemi verra sa maison remplie de sel et de décombres. » Nous traduisons).

sert d'exutoire [...] à la violence, il n'offre plus de compensation⁴⁴. [...] » Dans les œuvres contemporaines, il semble que la *catharsis* soit devenue une fin en soi – et non plus un moyen de purgation – pour révéler l'horreur de la guerre, à travers notamment l'ostentation des cadavres, emblématiques de l'excès. Le tableau de la mise en scène de la réécriture de José Bergamín, en 2014, l'illustre spécifiquement en arborant une dizaine de pantins pendus pour incarner l'écho du geste fatal d'Antigone, qui semble se répéter à l'infini.

Photographie : Mise en scène de *La sangre de Antígona*
de José Bergamín par Ignacio García, 2014⁴⁵.



Escena de la obra *La sangre de Antígona* de la Compañía Nacional de Teatro. Foto CNT/Sergio Carrón Ireta

44 Sabine Gruffat, « La *catharsis* revisitée », article cité.

45 Photographie de la mise en scène de *La sangre de Antígona* de José Bergamín par Ignacio García, en septembre 2014 à Madrid, au théâtre María Guerrero, dans le cadre de « *Una mirada al mundo* » : Coproduction Centro Dramático Nacional et Compañía Nacional de Teatro de México.

Conclusions

Paul Ricœur a étudié le trop-plein existant dans les politiques mémorielles liées aux traumatismes historiques et ses constats entrent en résonance avec les mises en scènes du mythe antigonien dans le théâtre espagnol :

Je reste troublé par l'inquiétant spectacle que donnent le trop de mémoire ici, le trop d'oubli ailleurs, pour ne rien dire de l'influence des commémorations et des abus de mémoire – et d'oubli. L'idée d'une politique de la juste mémoire est à cet égard un de mes thèmes civiques avoués⁴⁶.

En définitive, peut-on réparer, au-delà des excès du passé, les manifestations mémorielles déséquilibrées ou excessives ? Dans cette perspective, des dynamiques de compensation sont à l'œuvre aujourd'hui dans l'historiographie et dans les productions littéraires. L'idée d'équilibre s'inscrit au cœur de cet épineux débat⁴⁷ qui vise à établir les conditions d'une « juste mémoire⁴⁸ » ? Cette expression est emblématique de la question de justice, symbolisée par la balance qui illustre l'équilibre des forces opposées. Comment compenser les discours mémoriels lacunaires ou excessifs, voire simplement biaisés ? Rose Duroux s'attelle à répondre à cette interrogation et ce qu'elle écrit dans « La “juste mémoire” ? » fait écho à l'histoire sans cesse réécrite d'Antigone :

De toute manière, concret ou symbolique, un acte de réparation s'impose. La lenteur du législateur face au problème des morts sans sépulture impatiente les plus jeunes. Selon le Projet de Loi en question, les initiatives ne seront pas prises par les institutions mais ces dernières ne devront pas les entraver⁴⁹.

Au cœur du processus mémoriel se trouve justement la littérature qui, elle-même, fonctionne comme un espace de compensation des vides de l'histoire ou de l'actualité, comme on le constate à travers ces pièces qui forment un palimpseste d'inspiration mythologique. Or, les Antigones espagnoles s'écrivent, pendant la transition démocratique, dans la tension entre oubli nécessaire et devoir de mémoire. Mais ce retour sur un trouble passé, en fiction, reflète la lacune qui existe dans le discours politique lors de cette période de démantèlement du régime. Au cœur de ces débats, la cohésion

46 Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Le Seuil, 2000, p. I.

47 À partir de l'ouvrage de Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit.

48 Concept interrogé dans Olivier Abel et al., *La juste mémoire : lectures autour de Paul Ricœur*, Genève, Labor et Fides, 2006.

49 Rose Duroux, article cité.

nationale est en jeu. À ce sujet, les propos de Vincent Estellon expliquent peut-être l'attrait de la figure mythique : « L'identité se construit dans le lien, elle "tient" grâce à la mémoire. Et Antigone n'oublie pas le passé⁵⁰ ». Pourtant, comme le rappelle Todorov avec des termes qui évoquent à nouveau les effacements menés à bien par le régime : « La mémoire ne s'oppose nullement à l'oubli. Les deux termes qui forment contraste sont l'effacement et la conservation ; la mémoire est, toujours et nécessairement, une interaction des deux⁵¹. » Si les débats sur la mémoire historique n'ont pas satisfait l'ensemble des Espagnols et ont laissé une sorte de nouveau vide, celui-ci est compensé par un trop-plein éditorial qui correspond à la foule de publications sur la guerre d'Espagne et la dictature. L'espace littéraire forge un lieu de mémoire, abstrait, qui peut se rejouer n'importe où et pour toujours et qui donne la parole aux marginaux, à ceux qui se sont vu imposer le silence. Il s'agit bien de forger un tombeau littéraire mais aussi de créer un espace fictionnel infiniment reproductible sur scène : cet espace abstrait échappe, de par sa nature insaisissable, à la censure. Antigone s'aventure donc là où un vide a été laissé et le sens profond de son action est celui d'une compensation : elle répond à l'*hybris* par son pacifisme, à l'excès par une volonté de justice, à l'oubli délibéré par la parole. Projetée dans l'ère contemporaine par des dramaturges qui en appelaient à sa résistance pacifique, elle a rétabli un équilibre qui manquait cruellement à l'après-guerre espagnol. Ainsi, dans une perspective thérapeutique, ces réécritures permettent que la parole des vaincus soit entendue et l'histoire relue... au moins sur scène.

50 Vincent Estellon, « Mémoire, genre, identité et lien social : le cri d'Antigone », *Champ psychosomatique*, n° 58, 2010, p. 153.

51 Tzvetan Todorov, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1995, p. 14.