

Études littéraires africaines

Antigone sous les soleils d'Afrique : trois exemples d'adaptation

Donato Lacirignola



Numéro 46, 2018

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1062280ar>
DOI : <https://doi.org/10.7202/1062280ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA)

ISSN

0769-4563 (imprimé)
2270-0374 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lacirignola, D. (2018). Antigone sous les soleils d'Afrique : trois exemples d'adaptation. *Études littéraires africaines*, (46), 141-157.
<https://doi.org/10.7202/1062280ar>

Résumé de l'article

L'article propose une analyse de la relation entre la tragédie grecque et la littérature africaine en se basant sur trois réécritures du mythe d'Antigone publiées au XX^e siècle : *The Island* d'Athol Fugard, John Kani et Winston Ntshona, *Noces posthumes de Santigone* de Sylvain Bemba, *Tegonni : An African Antigone* de Femi Osofisan. Après une réflexion concernant la présence des classiques grecs en Afrique et une introduction au cadre théorique des *classical reception studies* et aux modèles interprétatifs élaborés par les spécialistes tels que Kevin Wetmore (*Black Dionysus*), Barbara Goff et Michael Simpson (*Black Aegean*), nous montrons comment les dramaturges africains refaçonnent la tragédie grecque en la dégageant du contexte occidental. Nous mettons donc en évidence la manière dont, d'un point de vue à la fois thématique et dramatique, les réécritures africaines d'*Antigone* s'appuient sur la figure de l'héroïne pour décrire la situation socio-politique et culturelle de leur référence. L'universalité du mythe d'Antigone est ainsi simultanément mise en cause et confirmée par le recours au métathéâtre, de sorte que la tragédie grecque se débarrasse du filtre eurocentrique.

ANTIGONE SOUS LES SOLEILS D'AFRIQUE : TROIS EXEMPLES D'ADAPTATION

RÉSUMÉ

L'article propose une analyse de la relation entre la tragédie grecque et la littérature africaine en se basant sur trois réécritures du mythe d'Antigone publiées au XX^e siècle : *The Island* d'Athol Fugard, John Kani et Winston Ntshona, *Noces posthumes de Santigone* de Sylvain Bemba, *Tegonni : An African Antigone* de Femi Osofisan. Après une réflexion concernant la présence des classiques grecs en Afrique et une introduction au cadre théorique des *classical reception studies* et aux modèles interprétatifs élaborés par les spécialistes tels que Kevin Wetmore (*Black Dionysus*), Barbara Goff et Michael Simpson (*Black Aegean*), nous montrons comment les dramaturges africains reçoivent la tragédie grecque en la dégageant du contexte occidental. Nous mettons donc en évidence la manière dont, d'un point de vue à la fois thématique et dramatique, les réécritures africaines d'*Antigone* s'appuient sur la figure de l'héroïne pour décrire la situation socio-politique et culturelle de leur référence. L'universalité du mythe d'Antigone est ainsi simultanément mise en cause et confirmée par le recours au métathéâtre, de sorte que la tragédie grecque se débarrasse du filtre eurocentrique.

ABSTRACT

The article investigates the relationship between Greek tragedy and African literature through the analysis of three 20th century adaptations of Antigone : The Island by Athol Fugard, John Kani and Winston Ntshona, Noces posthumes de Santigone by Sylvain Bemba, Tegonni : An African Antigone by Femi Osofisan. Starting with an overview of the interpretative models elaborated within the theoretical framework of the classical reception studies, such as Black Dionysus and Black Aegean, the article proceeds to highlight the stylistic and thematic choices that enable the authors to address specific cultural, political and sociological issues relevant to their own context of origin through the filter – or magnifying glass – of Antigone. A striking feature of these adaptations is their metatheatricality, through which the authors both call into question and reaffirm the universality of the myth of Antigone. The reader is therefore provided with a non-Eurocentric take on the relevance of Greek tragedy.

Le patrimoine culturel de la Grèce ancienne est souvent considéré comme un héritage exclusif de la tradition occidentale. Contre cette vision eurocentrique, des perspectives nouvelles sur les transferts interculturels permettent de reconsidérer le rôle de l'échange dans le façonnage des cultures. Que se passe-t-il, par exemple, lorsqu'un genre littéraire canonique de l'Occident comme la tragédie grecque est déplacé en contexte africain ?

Si les manifestations de l'héritage classique en Afrique sont variées¹, elles sont particulièrement saillantes dans le domaine théâtral. Le choix que font les auteurs africains qui, au XX^e siècle, recourent aux classiques grecs pourrait sembler paradoxal, si l'on considère que cette culture antique était présentée comme une partie du capital culturel des colonisateurs². Pourtant, le rôle nuancé joué par la Grèce ancienne dans le dialogue interculturel entre l'Europe et l'Afrique repose précisément sur l'ambiguïté du rapport au colonialisme. Le fait que les œuvres de la littérature grecque ne sont pas une création de la culture coloniale *stricto sensu*, celle qui a été progressivement rejetée par le mouvement anti-européen qui caractérise la période suivant les indépendances, favorise l'acceptation et le sauvetage des Grecs, et leur distinction par rapport au capital culturel de l'Europe.

Le théâtre grec devient ainsi un cas spécifique de rencontre de l'Afrique avec l'héritage culturel européen : ce contact ne s'exerce pas forcément en termes de heurt, mais se traduit par un enrichissement, dans la mesure où le théâtre grec devient une ressource importante pour la créativité artistique africaine, tout comme le théâtre occidental du XX^e siècle réinvente de manière assez créative le tragique grâce à de nombreuses réinterprétations des pièces anciennes³. Ce phénomène aboutit à une évolution remarquable du monde théâtral : c'est l'avènement d'un théâtre anthropologique qui présente une dimension expérimentale puisque la redécouverte de l'ancien est aussi alimentée par la rencontre avec des formes d'art

¹ Pour un panorama au sujet de l'influence de la culture classique en Afrique, cf. DOMINIK (William), « Africa », dans KALLENDORF (Craig), *A Companion to the Classical Tradition*. Oxford : Blackwell, 2007, 491 p. ; p. 117-131.

² Et ce, même si la culture classique a aussi été diffusée par la circulation des traductions des auteurs grecs en arabe.

³ Cf. HALL (Edith), « Why Greek Tragedy in the Late Twentieth Century ? », dans HALL (Edith), MACINTOSH (Fiona), WRIGLEY (Amanda), *Dionysus since 69 : Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*. Oxford : Oxford University Press, 2004, 500 p. ; p. 219-242.

très éloignées de la tradition occidentale, qui peuvent l'inspirer et constituer pour elle une alternative ⁴. Dans ces conditions, le théâtre grec constitue un terrain fertile pour l'exploration de l'altérité, c'est-à-dire pour l'analyse de ce qui autorise son déplacement trans-culturel et, en un mot, sa déterritorialisation ⁵.

À propos de la réception

Cette évolution a encouragé l'essor des *classical reception studies*, qui constituent le cadre théorique pertinent pour étudier ces transferts interculturels et leur étendue ⁶. L'un des objectifs consiste à observer la réception comme un élément capable d'enrichir de significations nouvelles la transmission d'un produit littéraire, au terme d'un processus dynamique qui voit la participation active des récepteurs à la redéfinition du sens de ce qui est reçu. En d'autres termes, l'idée de tradition en tant que transmission univoque et linéaire, du passé au présent, d'un (présumé) sens premier de l'original est remise en cause, et remplacée par l'idée d'une réception qui suivrait un modèle rhizomatique ⁷.

Parallèlement à l'intérêt croissant pour les études de réception de la culture classique, un nombre important d'essais portant sur la réception en général a été publié dans le domaine des théories postcoloniales. Afin de comprendre la relation entre les œuvres grecques et l'Afrique contemporaine, ainsi que la perception de la culture antique au sein des sociétés africaines, les spécialistes ont proposé des modèles d'interprétation différents. Nous prendrons notamment en compte les modèles proposés par Kevin Wetmore

⁴ Il suffit de penser aux productions de dramaturges et de metteurs en scène comme Peter Brook, Antonin Artaud, Richard Schechner ou Jean-Louis Barrault, qui cherchent à s'appuyer sur des traditions étrangères afin d'ajouter à leurs mises en scène des éléments qu'ils ne trouvaient pas dans la tradition européenne. On citera ici le spectacle *Dionysus 69* de Richard Schechner (1968), fondé sur un rite de passage de la Nouvelle Guinée, ou l'*Orestie* de Jean-Louis Barrault, qui inclut un rite vaudou (1958). En Italie, le travail de Pier Paolo Pasolini dans son *Carnet de notes pour une Orestie africaine* (1970) va dans le même sens.

⁵ Pour des exemples de la fortune d'Antigone à travers le monde, voir notamment : MEE (Erin), FOLEY (Helene), « Mobilizing Antigone », dans ID., *Antigone on the Contemporary World Stage*. Oxford : Oxford University Press, 2011, 496 p. ; p. 1-47.

⁶ Cf. MARTINDALE (Charles), RICHARD (Thomas), *Classics and the Uses of Reception*. Malden : Blackwell, 2006, 352 p. ; ou encore HARDWICK (Lorna), *Reception Studies*. Oxford : Oxford University Press, 2003, 136 p.

⁷ Cf. HARDWICK (Lorna), STRAY (Christopher), « Making Connections », dans HARDWICK (L.), STRAY (C.), *A Companion to Classical Receptions*. Oxford : Oxford University Press, 2008, 560 p. ; p. 1-10.

dans *Black Dionysus*⁸, et par Barbara Goff et Michael Simpson dans *Black Aegean*⁹, de manière à fournir une clef de lecture possible pour des textes dramatiques africains qui se sont réapproprié l'héritage culturel grec.

Tout en atténuant les oppositions binaires de race et de culture qui caractérisent la rhétorique afrocentriste¹⁰, Kevin Wetmore attire l'attention sur la complexité intrinsèque des relations interculturelles. Son modèle, *Black Dionysus*, dépasse et recontextualise les différences qui permettent d'établir une connexion gréco-africaine en dépit du colonialisme, en définissant les œuvres qui en résultent comme « post-afrocentriques ». Il met dès lors l'accent sur les concepts d'« hybridité » et de « transfert de culture », à la lumière desquels la culture de l'autre apparaît comme un modèle reçu et assimilé¹¹. Le modèle de Wetmore, cependant, ne tient pas compte de la perception du passé colonial, qui ne peut pourtant pas être tout simplement ignoré comme s'il n'était jamais arrivé. C'est pourquoi, de leur côté, Barbara Goff et Michael Simpson reconnaissent, dans *Black Aegean*, une tension entre l'identité coloniale et l'identité postcoloniale, comme une sorte de relation œdipienne. Ils recourent donc à un sentiment d'amour / haine pour expliquer la

⁸ Cf. WETMORE (Kevin), *Black Dionysus : Greek Tragedy and African American Theatre*. Jefferson : McFarland, 2003, 272 p. Voir aussi : ID., *The Athenian Sun in an African Sky : Modern African Adaptations of Classical Greek Tragedy*. Jefferson : McFarland, 2002, 232 p.

⁹ GOFF (Barbara), SIMPSON (Michael), *Crossroads in the Black Aegean : Oedipus, Antigone, and Dramas of the African Diaspora*. Oxford : Oxford University Press, 2007, 420 p.

¹⁰ À titre d'exemple, nous renvoyons à l'essai très controversé de Martin Bernal, *Black Athena* (1987), où il dénonce l'ethnocentrisme européen à propos de la Grèce ancienne, en faisant reposer son argumentation sur une opposition binaire de race et culture. Sa condamnation de l'eurocentrisme, par ailleurs, semble simplement s'inverser en afrocentrisme, puisqu'il s'évertue à démontrer les racines afro-asiatiques de la civilisation classique. Quoi qu'il en soit, cette théorie a forcé les spécialistes à reconsidérer les rapports entre cultures et à admettre des perspectives nouvelles en se tenant à l'écart de l'eurocentrisme, pour aboutir à la mise en évidence d'un héritage culturel global.

¹¹ La position de Kevin Wetmore se rapproche de celle de Lorna Hardwick qui s'interroge sur la possibilité que la pratique des adaptations soit parvenue à décoloniser les cultures postcoloniales et, en même temps, les classiques grecs. Le modèle interprétatif de L. Hardwick permet de penser que la culture colonisatrice a elle-même évolué en assimilant des éléments nouveaux et en s'émancipant de certains de ses propres constituants, de sorte qu'elle a pu être réutilisée pour la création de nouvelles œuvres. Cf. HARDWICK (L.), « Greek Drama and Anti-Colonialism : Decolonizing Classics », dans HALL (Edith) *et al.*, eds., *Dionysus since 69 : Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, op. cit., p. 219-242.

relation ambivalente entre Africains et Européens au sujet du patrimoine culturel grec.

En tout état de cause, le projet de transformer un texte grec en quelque chose d'africain suppose un éventail de modalités, qui se trouvent souvent réunies ensemble. S'il est vrai que les adaptations africaines, en dissociant la tragédie grecque de la culture coloniale, multiplient et compliquent les procédures par lesquelles la seconde s'est approprié la première, il s'avère aussi que, dès la période des indépendances, la relation avec le colonialisme et sa culture, encore dominante, reste un aspect trop constitutif de la culture africaine pour être tout simplement évacué.

Malgré l'effort des spécialistes pour identifier un modèle ou un paradigme valable pour l'interprétation de la relation euro-africaine, il faut aussi rappeler que l'adaptation est l'acte d'un individu, non d'une culture dans son intégralité. Il faudra donc tenir compte de la production spécifique des auteurs, de leurs parcours, de leurs idéologies, ainsi que du rapport qu'ils entretiennent avec la culture grecque et avec la culture occidentale. La généralisation risque d'être à la fois aussi limitée qu'elle sera néanmoins utile.

Les Antigones d'Afrique

Nous nous concentrerons sur un exemple spécifique de déterritorialisation d'un classique, en étudiant trois réécritures de l'*Antigone* de Sophocle en Afrique : *The Island* (1973) d'Athol Fugard, John Kani et Winston Ntshona¹², auteurs qui dénoncent l'apartheid en Afrique du Sud ; *Noces posthumes de Santigone* (1988) du Congolais Sylvain Bemba¹³, qui évoque le rêve et l'échec d'une utopie post-coloniale ; *Tegonni : An African Antigone* (1998)¹⁴, où Femi Osofisan fait dialoguer l'héroïne grecque avec sa sœur africaine dans le Nigéria de l'époque coloniale¹⁵.

Mais pourquoi Antigone ? Il est facile de remarquer l'actualité thématique de son histoire pour l'Afrique contemporaine, où

¹² FUGARD (Athol), KANI (John), NTSHONA (Winston), *The Island*, dans *Statements*. Oxford : Oxford University Press, 1980, 109 p. ; en abrégé désormais : *IS*.

¹³ BEMBA (Sylvain), *Noces posthumes de Santigone*. Solignac : Le Bruit des autres, 1995, 94 p. ; en abrégé désormais : *NP*.

¹⁴ OSOFISAN (Femi), *Tegonni : An African Antigone*. Lagos : Concept, 2007, 124 p. ; p. 97 ; en abrégé désormais : *TE*.

¹⁵ La date indiquée pour *The Island* est celle de la première représentation (la pièce a été publiée en 1974) ; la pièce de Sylvain Bemba a été écrite en 1988 et publiée en 1995, mais n'a jamais été mise en scène ; la pièce de Femi Osofisan a connu une première version à Atlanta en 1994 : elle diffère de celle d'Ibadan, qui est datée de 1998 et dont le texte, publié en 1999, est analysé dans cet article.

Antigone se transpose aisément et où la portée politique de son acte résonne puissamment ¹⁶. Comme le dit Antigone elle-même dans la pièce de Femi Osofisan, « partout où il y a la tyrannie et l'oppression, vous trouverez toujours une Antigone qui se soulève » ¹⁷.

The Island intègre l'histoire sophocléenne comme une pièce dans la pièce : à l'époque de l'apartheid sud-africain, deux détenus à Robben Island, John (personnage correspondant à celui de Créon) et Winston (Antigone), décident de jouer, lors du spectacle annuel de la prison, la scène centrale de la confrontation d'Antigone avec Créon. En revanche, *Noces posthumes de Santigone* se déroule d'abord en Angleterre, où l'on voit Mélissa (Antigone) se préparer pour jouer le rôle d'Antigone pendant que, dans le pays fictif africain d'Amandla ¹⁸, un coup d'État est en train de se tramer, condamnant le président Titus (Polynice / Hémon), héros révolutionnaire et fiancé de Mélissa, à mourir des mains des contre-révolutionnaires. De l'Antigone sur scène à l'Antigone réelle, retournée en Afrique pour faire face au Créon d'Amandla, Mélissa ne joue plus sa partie théâtrale, mais dénonce le régime d'oppression sur la scène politique de son pays. Femi Osofisan, pour sa part, redécouvre le passé colonial du Nigéria dans l'histoire de la princesse *yoruba* Tegonni (Antigone) qui défie la tyrannie et le racisme du Général Carter-Ross (Créon) : elle se révolte, d'une part, à cause de l'affaire de la sépulture de son frère Oyekunle (Polynice), et, de l'autre, à cause de son mariage avec le Capitaine britannique Allan Jones (Hémon).

Une fois ce panorama établi, il importe de se demander pourquoi et comment Antigone a été déplacée. À qui s'adresse-t-elle ? Sous quelles formes et dans quelles conditions ?

¹⁶ La prédilection contemporaine pour le mythe d'Antigone est liée à la dimension conflictuelle et politique de la lutte au fur et à mesure que l'histoire continue à générer des formes de pouvoir autoritaires et accablantes. En effet, la traduction d'Hölderlin (1804) et le célèbre jugement d'Hegel (1807) conditionnent la réception du mythe en lui donnant un sens politique, alors que les époques précédentes s'étaient davantage focalisées sur les dimensions familiale, amoureuse ou religieuse de l'histoire. Après les réécritures du XX^e siècle – pensons surtout à celles de Jean Anouilh (1943) et de Bertolt Brecht (1948) –, il n'a plus été possible de reprendre le récit sans l'interroger politiquement. Au sujet de la fortune d'Antigone, cf. STEINER (George), *Antigones* [1979]. Oxford : Oxford University Press, 1984, 328 p. ; version française : *Les Antigones*. Trad. de l'anglais par Philippe Blanchard. [Paris] : Gallimard, coll. Bibliothèque des idées, 1986, 345 p.

¹⁷ « *Anywhere there is tyranny and oppression, there you will always find one Antigone rising up* » (*TE*, p. 97) ; c'est toujours nous qui traduisons.

¹⁸ En Afrique du Sud, *amandla*, qui signifie « pouvoir » en zulu et en xhosa, était devenu le cri de résistance contre l'apartheid.

À chacun son rôle

Depuis le XIX^e siècle, toutes les adaptations d'Antigone sont des fictions qui permettent de poser les questions politiques dans leur contexte spécifique. Le personnage, déplacé en Afrique, se transforme ainsi en fonction des intentions particulières des dramaturges qui ont cherché à étendre la portée de son message.

The Island met au centre de la scène l'héroïne sophocléenne en tant que symbole de la lutte des opprimés face aux oppresseurs, Créon devenant le représentant du régime de l'apartheid. La validité des raisons d'Antigone ne fait aucun doute et son acte de rébellion est légitimé en tant qu'accusation du système politique :

JOHN. [...] Que plaide-t-elle, Antigone ? Coupable ou non ?

WINSTON. Non coupable.

JOHN. Écoute, Winston, nous n'allons pas nous disputer. Entre toi et moi, dans cette cellule, nous savons qu'elle est non coupable. Mais dans la pièce elle plaide coupable.

WINSTON. Non, mec, John ! Antigone est non coupable...

JOHN. Dans la pièce...

WINSTON. Au diable la pièce ! Antigone avait tous les droits d'enterrer son frère¹⁹.

Si le théâtre est pour les deux détenus le moyen par lequel survivre à la bestialité de la prison, il constitue, pour les auteurs de la pièce qui souffrent de l'apartheid, une forme de résistance et l'expression d'une doléance. La dénonciation de la réalité extérieure émerge de la métathéâtralité du procédé de la pièce-dans-la-pièce, puisque l'histoire de John et Winston, l'histoire d'Antigone et celle des Sud-Africains ne cessent de se superposer :

WINSTON / ANTIGONE. Frères et sœurs du pays ! Je pars désormais pour mon dernier voyage. Je dois abandonner la lumière du jour à jamais, partir pour l'Île, étrange et froide, pour me perdre entre la vie et la mort. Allons, me voilà partie vers ma tombe, ma prison éternelle, condamnée vivante à une mort solitaire²⁰.

¹⁹ « J. [...] *What does Antigone plead ? Guilty or Not Guilty ? W. Not Guilty. J. Now look, Winston, we're not going to argue. Between me and you, in this cell, we know she's Not Guilty. But in the play she pleads Guilty. W. No, man, John ! Antigone is Not Guilty... J. In the play... W. To hell with the play ! Antigone had every right to bury her brother* » (IS, p. 52-53).

²⁰ « *Brothers and Sisters of the Land ! I go now on my last journey. I must leave the light of the day forever, for the Island, strange and cold, to be lost between life and death. So, to my grave, my everlasting prison, condemned alive to solitary death* » (IS, p. 77).

Autre exemple de pièce fortement métathéâtrale, *Noces posthumes de Santigone* de Sylvain Bemba, bien qu'elle soit dépourvue de toute référence spatio-temporelle, représente une situation typique de l'Afrique postcoloniale avec ses turbulences socio-politiques. La confrontation de Mélissa avec le Créon d'Amandla, lui aussi génériquement présenté comme l'« Homme fort du pays », est employée par Bemba pour dévoiler la démagogie de certains régimes et l'instabilité politique du continent :

Vive le western politique ! Vive le rodéo où le cavalier vide la selle plus vite qu'il n'était monté à cheval. Pendant ce temps, tout fêche le camp et nos paysans meurent de faim. Ce sont nos Indiens (*NP*, p. 21).

Bemba établit également un rapport entre le président d'Amandla et Thomas Sankara, président du Burkina Faso lors de la Révolution de 1983, tué lors d'un coup d'État en 1987 et dédicataire de l'œuvre. En effet, les deux figures ont beaucoup d'éléments en commun tant du point de vue biographique que politique, à commencer par une même exigence de justice sociale. En évoquant Thomas More, qui, pour le personnage de Titus, est le modèle qui « se situe encore plus haut » (*NP*, p. 30), Mélissa se demande : « Vivons-nous le temps des Thomas ? » (*NP*, p. 43). C'est ainsi que Titus (et donc Sankara) devient l'incarnation d'un rêve postcolonial utopique.

Femi Osofisan, enfin, lie l'histoire coloniale de *Tegonni* au contexte contemporain dans une optique diachronique qui, partant de l'Empire Britannique, aboutit à la kleptocratie de la République du Nigéria. Il l'explique ainsi :

Tandis que je m'approchais de l'aéroport de Lagos pour m'envoler vers Atlanta, en passant devant des maisons en flammes, des pancartes levées, des policiers hurlants et des véhicules militaires, la version finale de cette pièce prenait forme peu à peu dans ma tête. Je me suis souvenu de l'histoire de la colonisation anglaise du Nigéria et de la défaite de mes ancêtres. Et je me suis souvenu de la vaillante histoire d'Antigone. Ces deux événements – l'un provenant de l'histoire, l'autre du mythe – m'aideraient à joindre ma voix aux millions d'autres petites voix en Afrique ²¹.

²¹ « As I approached the airport of Lagos to fly to Atlanta, driving past burning houses, mounted placards, and screaming police and military vehicles, the final form of this play slowly shaped itself in my mind. I remembered the story of the British colonisation of Nigeria and the defeat of my ancestors. And I remembered the valiant story of Antigone. The two

En d'autres termes, en portant son regard sur l'oppression des peuples africains à l'époque du colonialisme, Osofisan réfléchit à la condition postcoloniale. La figure du Général lui-même est emblématique, incarnant l'idéologie raciste de l'Europe impérialiste, mais créant, en même temps, un parallèle avec les sociétés de l'Afrique contemporaine, à commencer par les dictatures militaires du Nigéria et l'annulation des élections de 1993 gagnées par Moshood Abiola²². Ainsi, la mort d'Oyekunle – coupable d'avoir affronté Adoloro (Éteocle), soutenu par les Britanniques dans la succession du trône – devient le paradigme d'un peuple qui lutte pour s'auto-déterminer, comme le souligne Tegonni : « C'était une ambition futile, d'essayer de décider de notre propre chef pour nous-mêmes [...] Seul un peuple libre a ce luxe-là, et nous, nous ne sommes pas libres »²³.

Quelle politique ?

Il est donc évident que, tout en s'appuyant sur la tradition d'*Antigone* en tant que pièce de protestation, les réécritures étudiées témoignent d'une indubitable complexité. Bien qu'il ne soit guère surprenant que la cause de l'oppression soit l'envahisseur colonial, les dramaturges proposent une critique qui est aussi destinée à l'Afrique et aux Africains. À l'exception de la pièce d'Osofisan, l'expérience du colonialisme n'intervient jamais de façon explicite et la figure même de Créon, qu'il serait aisé de considérer comme l'incarnation de la domination européenne, est toujours un symbole intérieur à l'Afrique. Dans *The Island*, John précise que « *Creon is the State* » (*IS*, p. 52), donc le régime de l'apartheid. Bemba fait de son « Homme fort » une figure paradigmatique de l'homme politique africain. Le Général Carter-Ross, dans la pièce d'Osofisan, est le seul exemple de personnage européen colonisateur :

Je suis un vieux guerrier. J'ai grandi à une époque où certaines choses étaient tenues pour acquises. Nous n'avions pas besoin de mettre les règles par écrit, tout le monde savait ce qu'il devait faire, et les options étaient simples. Tu venais avec une arme

events – one from history, the other from myth – would help me add my voice to the millions of other small voices in Africa » (*TE*, p. 108).

²² Après les premiers résultats officiels, d'après lesquels Moshood Abiola possède un net avantage sur son rival Bashir Tofa soutenu par le gouvernement, le président sortant Ibrahim Babangida annule les élections. Bien qu'Abiola ait le soutien du peuple, il est arrêté pour trahison par le régime militaire. Il décède en prison en 1998 dans des circonstances mystérieuses, le jour où il aurait dû sortir.

²³ « *It was a futile ambition, to try to decide our own leader for ourselves [...]. Only a free people have that luxury, and we are not free* » (*TE*, p. 102).

dans une main, et le fouet dans l'autre. [...] Tu savais que tu avais raison car tu étais blanc [...]. Tu plantais l'Union Jack au fond de leurs gorges, tu les faisais chanter « God Save the Queen » ! Car si tu ne faisais pas ça, ils reviendraient vite à la barbarie [...]. C'est grâce à nous, à des gens comme nous dans différentes parties du monde, que la civilisation accomplit son destin !²⁴

Pourtant, Osofisan modère l'antagonisme entre les deux cultures en caractérisant de manière opposée l'autre figure blanche de la pièce, Allan Jones. Cette double représentation du colonisateur illustre la relation d'amour / haine, sur laquelle Goff et Simpson mettent l'accent dans l'élaboration de leur modèle. En effet, Allan Jones décide d'épouser Tegonni, une femme noire, il noue des relations avec les autres membres de la communauté indigène et accepte leurs coutumes :

JONES. Maintenant, révérend, il y a un ordre que je vais donner, et ne me dis pas qu'il y a une foutue coutume qui interdit de boire avant que l'épouse arrive. Tu ouvriras cette bouteille-là de scotch, d'un seul coup, pendant que je vais chercher des verres !

BAYO. Scotch ! Comment puis-je refuser ? Qui suis-je, pauvre prêtre colonial, pour désobéir aux ordres impériaux ? Bouteille, je vais t'ouvrir au nom de Sa Majesté la Reine d'Angleterre !²⁵

Évidemment, les références à l'exploitation de l'Afrique par l'Europe ne disparaissent pas complètement, dans la mesure où les formes du (néo)colonialisme demeurent étroitement liées à la politique postcoloniale. Titus formule l'accusation suivante : « Les sources de l'âme africaine ont été asséchées, nos rivages pollués par la mer blanche de l'argent » (NP, p. 35 ; nous soulignons). Néanmoins, la critique interne au contexte africain prend toujours le des-

²⁴ « *I am an old warrior. I grew up in an age when certain things were taken for granted. We did not need to write rules down, everybody knew what you had to do, and the options were simple. You came with the gun in one hand, and the whip in the other. [...] You knew you were right, because you were white [...]. You hammered the Union Jack down their throats, and made them sing "God Save the Queen" ! For if you didn't do that, they would quickly revert to barbarism [...]. It is because of us, and people like us in different parts of the world, that civilization acquires its destiny !* » (TE, p. 99-100).

²⁵ « *J. Right now, reverend, there's an order I'm going to give, and don't tell me there's some blasted custom about drinking before the bride arrives. You will open that bottle of scotch there, at once, while I fetch some glasses! B. Scotch ! How can I refuse ? Who am I, poor colonial priest, to disobey the imperial orders ? Bottle, I open you in the name of Her Majesty the Queen of England !* » (TE, p. 39).

sus. Même lorsque la pièce se déroule pendant l'époque coloniale, comme chez Osofisan, cette optique d'autocritique ne disparaît pas, en ce sens que les Africains sont autant responsables de leur détresse que les Européens, dans le passé comme dans le présent. Le chef du village de Tegonni le dit assez explicitement :

Tu vois, les injustices dans notre société sont nombreuses, et elles érodent notre cohésion, notre sentiment d'unité, et donc notre capacité à résister. [...] Mais ce que je dis est qu'aucun lézard n'entre dans une maison s'il n'y a déjà une fissure dans le mur. Si nous souhaitons être forts, c'est par là, à mon avis, qu'on doit commencer, par la tâche de réparer ces blessures internes²⁶.

On ajoutera que la performance permet de réaffirmer la lutte spécifique de chaque pièce, en soulignant la signification que le drame revêt dans la réalité. Dans ce sens, la puissance du théâtre se manifeste dans la volonté de produire une secousse afin d'interpeller le public. Le changement qui affecte Winston, par lequel Antigone devient un homme noir (nous y reviendrons), peut se rattacher à une forme de dénonciation des rôles préétablis : il témoigne de la possibilité de les renverser à l'intérieur même de la société de référence. Par l'enrôlement progressif de Mélissa, Sylvain Bemba explicite le processus qui passe de la fiction (européenne) à la réalité (africaine) : « C'est à votre génération de changer tout cela » (NP, p. 35). Des mots qui font aussi écho à ce que le chef du village demande à Tegonni : « Il y a tellement de choses à faire, ma fille. Tellement à réparer, et tellement à guérir ! Et le plus grand défi pour votre génération, crois-moi, est de vivre, de s'engager... »²⁷.

Un exemple de contre-discours

De ce fait, Antigone continue à donner corps à son discours contre Créon. Ce discours, toutefois, est plongé dans un nouveau contexte de référence. Est-il toujours pertinent, donc, d'analyser ces textes en tant que *contre-discours* adressés à l'Europe ? Bien que l'association d'Antigone au colonialisme ne soit pas à sous-estimer, il paraît cependant essentiel de souligner l'importance de ces textes

²⁶ « You see, the injustices in our society are many, and they erode our cohesion, our sense of oneness, and therefore our ability to resist. [...] But what I am saying is that no lizard enters a house, unless there is a crack already in the wall. If we wish to be strong, this, to me, is where we must begin, in the task of mending these internal wounds » (TE, p. 79).

²⁷ « There's so much to do, my daughter. So much to repair, and so much to heal ! And the greater challenge before your generation, believe me, is to live, and become engaged... » (TE, p. 80).

à l'intérieur de l'Afrique elle-même. Si un contre-discours existe et si l'on considère ces textes en termes de *réponse*, cette réponse s'adresse non pas à l'Europe en tant que telle, mais à l'eurocentrisme.

En déstabilisant l'optique eurocentrique, les dramaturges africains témoignent d'une appropriation commune et demandent le partage de cette propriété intellectuelle qui « fait désormais partie du patrimoine de toute l'humanité », pour reprendre les mots de Sylvain Bemba (*NP*, p. 9). Osofisan souligne même une incapacité de la part de l'Occident à dépasser la dichotomie entre les deux cultures :

Ainsi, tout ce qu'on fait est préfiguré comme un acte continu de « writing back » à destination d'un Empire, et constitue donc éternellement un « contre-discours ». Par ailleurs, ce type de lecture suppose donc que nous continuons d'envisager l'existence présomptueuse d'un « Empire », où nos rôles sont non seulement subalternes, mais sont aussi un geste automatique de réponse à la présence de l'« Autre »²⁸.

Ainsi émerge le rejet d'un point de vue qui ferait de l'Occident la seule source primaire et, surtout, le seul point de comparaison. Ne juger ces textes que dans la mesure où ils *répondent* impliquerait de les lire uniquement en tant que textes concernant le colonialisme et de réduire leur complexité. Au contraire, nous voudrions avancer que les réécritures produisent des significations propres, en prenant leur propre envol. Par ailleurs, le fait qu'*Antigone* soit un produit culturel venant de l'Europe n'empêche en rien son appropriation par une culture africaine (comme par toute autre culture).

Antigone, et rien de plus

En effet, si *Antigone* est indéniablement l'une des œuvres du canon occidental, ses adaptations dans le nouveau contexte témoignent du succès de la transculturation dont parle K. Wetmore dans *Black Dionysus*. Mais il est aussi vrai que la perception d'*Antigone* en tant que texte du canon occidental, et donc de la figure d'Antigone en tant que femme venant de l'Occident, ne disparaît pas si facilement. Cela confirme l'ambivalence de l'incidence du colonialisme mise en évidence par le modèle de Goff et Simpson.

²⁸ « Thus, all we do is prefigured as a continuous act of "writing back" to an "Empire", and hence is perennially a "counter-discourse". This kind of reading therefore presumes, that is, that we continue to acknowledge the overweening presence of an "Empire", in which our roles are not only subaltern but are also an automaton gesture of response to the presence of the "Other" » – OSOFISAN (Femi), « Theatre and the Rites of "Post-Negritude" Remembering », *Research in African Literature*, vol. 30, n°1, 1999, p. 1-11 ; p. 3.

La métathéâtralité employée dans les pièces concernées permet ainsi la confrontation entre l'Antigone originelle et la nouvelle Antigone africaine. Dans *The Island*, pour la représentation du spectacle, Winston porte une perruque blonde, se rapprochant ainsi de façon flagrante du prototype de la femme européenne. Mélissa, lorsque lui est notifiée sa ressemblance avec Antigone, prend ses distances, en faisant apparaître une grande difficulté à faire se rejoindre les deux figures : « Pas tout à fait, des siècles me séparent encore d'elle. Depuis des mois j'ai entrepris un long voyage pour aller à sa rencontre. Aller vers elle ne suffit pas. Il faut le déclic » (*NP*, p. 43-44). Chez Osofisan, l'une des sœurs de Tegonni s'étonne à la vue d'une Antigone noire. Toute la pièce nigériane, en fait, est encadrée par la dimension métathéâtrale qui fait que l'Antigone grecque arrive sur scène pour dialoguer avec Tegonni, l'Antigone d'Afrique, en participant directement à la mise en scène du drame :

KUNBI. Hé, as-tu dit que t'es Antigone ?

ANTIGONE. Oui.

KUNBI. La même Antigone dont on a entendu parler ?

ANTIGONE. Il n'y a qu'une Antigone...

KUNBI. Mais c'est impossible. Elle vient de la mythologie grecque.

ANTIGONE. Et moi aussi. De la mythologie grecque et d'autres encore.

FADERERA. Un imposteur ! Tirons-nous !

ANTIGONE. Antigone appartient à plusieurs incarnations.

KUNBI. Mais toi, t'es noire !

ANTIGONE. Et alors ? De quelle couleur est la mythologie ?²⁹

Cela rend explicite la confrontation interculturelle, outre la volonté d'un dépassement des limites raciales. Pourtant, si l'origine d'Antigone ne semble pas entièrement dissociable de son contexte européen, les pièces ébranlent la représentation culturelle, en interrogeant constamment le déplacement à travers le processus d'adaptation lui-même. Ainsi, le dépassement de cette tension se déroule également sur scène. Winston prononce sa dernière réplique en continuant à parler comme Antigone avant la conclusion de *The Island* : « Dieux de notre Père ! Mon pays ! Ma Patrie ! Le temps n'attend plus. Je vais maintenant vers ma mort vivante, parce que

²⁹ « K. Hey, did you say, you're Antigone ? A. Yes. K. The same Antigone we've heard about ? A. There's only one Antigone. K. But that's impossible. She's from Greek mythology. A. And so I am. From Greek and other mythologies. F. An impostor ! Let's go ! A. Antigone belongs to several incarnations. K. But you, you're black ! A. And so ? What colour is mythology ? » (*TE*, p. 17).

j'ai rendu hommage à ces choses qu'on se doit d'honorer »³⁰. Mélissa trouve sa source d'inspiration directement dans la bouche de son double : « Dites-lui de la part d'Antigone que ma force est tout entière dans les mots que voici : "Je suis faite pour partager l'amour, non la haine" »³¹. Tegonni serre les mains d'Antigone : « Tu m'as donné le courage de faire ce que je dois faire ! Viens avec moi ! »³².

La présence de deux Antigone distinctes, représentantes de deux cultures différentes, provoque un *déclat*, comme le définit Sylvain Bemba. Le rapport de Winston avec le rôle qu'il a à jouer est motivé d'abord par le refus qui lui fait dire : « Les légendes, je les emmerde ! »³³. Mélissa définit Antigone comme « mon affluent » (*NP*, p. 44) alors même qu'elle commence à s'identifier progressivement à son personnage. Les mots « T'es ma sœur, Antigone ! »³⁴ sont le résultat de la confrontation de Tegonni avec son homologue grecque. On ne saurait mieux démontrer le rapprochement et l'assimilation. Pour autant, cela n'entraîne jamais une migration culturelle d'un contexte dominant vers un contexte dominé.

Cela est d'autant plus vrai si l'on considère que l'acte final de chaque pièce se passe hors d'*Antigone*. Winston continue de parler sans la perruque, donc en tant que lui-même, en s'adressant directement au public (*IS*, p. 76). Mélissa se détache de l'héroïne en redevenant elle-même : « C'est Mélissa Yade qui vous parle. [...] Bien ou mal, j'ai joué mon rôle » (*NP*, p. 93). Tegonni prononce un discours qui n'a plus rien à voir avec celui d'Antigone (*TE*, p. 102-104). Si, dans *The Island*, Antigone est là parce que les personnages choisissent librement de jouer son histoire au nom de sa signification politique, et si chez Bemba son apparition est due à la progressive identification entre l'actrice et son rôle, Antigone monte sur la scène de Tegonni sans avoir été invitée, en faisant en sorte que le drame prenne la même tournure que sa propre histoire : « J'ai entendu que vous étiez en train de jouer mon histoire. J'étais tellement excitée que j'ai décidé de venir vous rejoindre ». Osofisan, à travers la voix de Yemisi, l'une des sœurs de la princesse, précise immédiatement que le drame n'appartient pas à Antigone, mais à Tegonni, *Antigone d'Afrique* : « Désolée, tu te trompes ! Ça, c'est l'histoire de

³⁰ « *Gods of our Father ! My Land ! My Home ! Time waits no longer. I go now to my living death, because I honoured those things to which honour belongs* » (*IS*, p. 77). Il s'agit d'une version condensée des mots de Sophocle (v. 937-43).

³¹ *NP*, p. 89. Ce sont les paroles les plus célèbres prononcées par Antigone dans la pièce de Sophocle (v. 523).

³² « *You've given me courage now, to do what I must do ! Come with me !* » (*TE*, p. 97).

³³ « *Fuck legends !* » (*IS*, p. 62).

³⁴ « *You're my sister, Antigone !* » (*TE*, p. 96).

Tegonni »³⁵. Ainsi, Antigone devient indépendante d'*Antigone*. D'ailleurs, la scène finale de *Tegonni*, où l'on voit Antigone et la princesse nigériane s'éloigner sur le bateau de la déesse Yemoja – par lequel Antigone elle-même arrive sur scène au début de la pièce – est révélatrice, parce qu'elle complique la définition de la figure grecque, au point que cette dernière peut bien être, en même temps, africaine³⁶.

Tout cela revient à dire que la présence d'Antigones différentes, juxtaposées, mine l'existence d'une Antigone blanche ou noire. Il y a Antigone, et rien de plus.

Les formes de la représentation

Ce diagnostic est confirmé si l'on prend en compte les caractéristiques purement théâtrales et les éléments performatifs des pièces, dont la mise en scène témoigne du déplacement transculturel que les dramaturges réclament³⁷. Les choix dramaturgiques sont évidemment liés aux traditions autochtones, où la manifestation d'éléments culturels propres s'inscrit dans le processus d'accentuation identitaire. À l'interprétation du rituel en tant que représentation de l'altérité que l'on retrouve dans la recherche théâtrale occidentale, les dramaturgies africaines semblent opposer une idée de renaissance du patrimoine local. En ce sens, la centralité que la musique, la danse et en général la ritualité acquièrent au cours du drame leur confère bien plus que la valeur d'intermèdes en vue d'un effet de divertissement. Il s'agit plutôt d'une dimension essentielle du théâtre africain, qui s'appuie sur un potentiel performatif total et communautaire³⁸. Pour s'en tenir à deux exemples, on mentionnera la procession matrimoniale qui, au début de *Tegonni*, suit la princesse, une reproduction parfaite de la cérémonie avec ses

³⁵ « *A. I heard you were acting my story. And I was so excited I decided to come and participate. Y. Sorry, you're mistaken ! This is the story of Tegonni* » (TE, p. 16).

³⁶ Cf. GOFF (Barbara), « Antigone's Boat : the Colonial and Postcolonial in Tegonni : An African Antigone by Femi Osofisan », dans HARDWICK (Lorna), GILLESPIE (Carol), eds., *Classics in Post-Colonial World*. Oxford : Oxford University Press, 2007, 420 p. ; p. 40-53.

³⁷ Une analyse rigoureuse de ces éléments devrait pouvoir se fonder sur une étude effective des mises en scène. Ici, l'analyse se base sur le fait que ces éléments sont impliqués par le texte.

³⁸ À cela s'ajoute la reconnaissance des éléments du théâtre grec qui peuvent être bien adaptés pour le théâtre africain. Selon Felix Budelmann, le modèle grec devient un modèle littéraire approprié et acceptable pour la réinvention de la dramaturgie africaine et pour la réadaptation à son contexte. Cf. BUDELMANN (F.), « Greek Tragedies in West African Adaptations », dans GOFF (B.), *Classics and Colonialism*. London : Duckworth, 2005, 160 p. ; p. 118-146.

costumes, son culte, ses chants, tels les *oriki* (TE, p. 23-30), et l'usage que Bemba fait des masques traditionnels, symbolisant le tourment intérieur de Créon (NP, p. 82).

Dans la même perspective identitaire, on remarquera également l'utilisation des langues africaines à côté des langues européennes et de leurs variations comme le *pidgin english*. Les dramaturges incluent des passages ou des expressions qui rappellent la langue populaire, ce qui augmente l'emphase de ces intermèdes insérés dans une pièce qui est, pour le reste, en anglais ou en français. Osofisan emploie le *ijebu* pour les parties chorales et pour certains mots au cours des dialogues, alors que le *pidgin* est sollicité pour la caractérisation des soldats, et le *xhosa*, par Winston et John, chaque fois qu'ils affirment leur unité contre le pouvoir.

Un autre élément qui situe l'écriture des pièces dans la tradition africaine réside dans l'intégration de la figure du griot, qui confère à la narration les procédés typiques de l'oralité. Cela se passe de façon explicite dans la pièce de Bemba, qui construit au moyen de cette figure le cadre structurel de *Noces posthumes de Santigone*. La pièce s'ouvre et s'achève ainsi sur les mots du griot au sujet de la mémoire, dont la conservation est l'une de ses prérogatives (NP, p. 13, 93). Il donne également des informations au public, commente et clarifie le déroulement du drame, prononce maximes et proverbes qui renvoient à la sagesse des ancêtres. De plus, Osofisan insère dans son drame un vrai conte populaire, narré par le conteur, en construisant un intermède familier au public africain : « Mes amis, je vais avoir besoin que vos voix s'ajoutent à la mienne. Quand je chante "Ekun ! Ekun n'est pas votre ami !", vous allez répondre "Fuis, fuis, n'attends pas !". Bien ! Maintenant nous pouvons commencer ! »³⁹. Ces choix dramatiques confèrent ainsi aux pièces une certaine spécificité culturelle, ce qui fait aussi partie de l'intérêt qu'elles suscitent. Le rite phatique peut donc commencer, et comme dans tout conte de veillées africaines narré par un griot, à la fin vient la leçon :

Alors, mes amis, rappelez-vous bien la leçon [...]. Oui, ça c'est toujours la fin de ceux qui sont venus pour régner par la force, lorsque la lumière de la liberté brille à nouveau, et que le peuple

³⁹ « *My friends, I'm going to need your voices to join me. When I sing : "Ekun ! Ekun is not your friend !", you will answer "Run away oh, run away oh, don't delay oh, ay !" Good ! Now we can start !* » (TE, p. 70).

retrouve ses droits ! Et ce sera sûrement le destin de ceux qui ont pris le pouvoir sur nous ⁴⁰.

*

Nous avons montré la relation qui unit les pièces étudiées à la réalité politique de l'Afrique contemporaine, en plus d'avoir enquêté sur la politique que ces déplacements culturels mettent en jeu. Les dramaturges africains refaçonnent la tragédie grecque à leurs propres fins, en témoignant d'une appropriation commune et en exigeant le partage de cette propriété intellectuelle dans un espace de création propice à l'émergence d'une identité postcoloniale. L'analyse confirme l'impossibilité de réduire ces adaptations au discours anticolonial, car leur sens dépasse cette dimension, qui se bornerait à l'expression d'une opposition stérile qui ne refléterait pas la complexité des pièces et du phénomène de l'adaptation.

Par ailleurs, la pratique de l'adaptation contribue à faire en sorte que la tragédie grecque se débarrasse de tout filtre eurocentrique. Elle témoigne enfin du degré d'hybridation établi entre la culture européenne et africaine, ainsi que de l'ambition d'accéder au patrimoine littéraire mondial afin de l'enrichir et de proposer une parole – comme le disait Roland Barthes – « volée et rendue » ⁴¹. Reconnaître ce droit conduit à détruire les barrières et les frontières entre les cultures au nom d'un héritage commun.

■ Donato LACIRIGNOLA ⁴²

⁴⁰ « *So, my friends, remember the lesson well [...]. Oh yes, that is always the end of those who come to rule by force, when the light of freedom shines again, and the people regain their rights ! And it will surely be the fate of those who have seized power over us* » (TE, p. 73).

⁴¹ BARTHES (Roland), *Mythologies*. Paris : Seuil, 1957, 256 p. ; p. 211.

⁴² Università degli Studi di Bologna.