Tone Smolej

La thématologie et les actualisations des figures mythiques – le cas d'Antigone

Résumé: Cet article examine les transformations, modernisations et actualisations de personnages mythologiques dans le théâtre du XX^e siècle, en mettant l'accent sur Antigone. Influencé par Jean Giraudoux, Jean Anouilh a façonné une *Antigone* (1944) insérée dans la langue quotidienne en dépit de son environnement grec antique, permettant ainsi l'identification respective de l'héroïne et de Créon à une résistante ou à Pétain. Comme Anouilh, le dramaturge slovène Dominik Smole a été accusé par plusieurs de ses contemporains de sympathies excessives envers Créon dans sa propre *Antigone* (1960), tandis que d'autres comprenaient sa pièce comme une allusion à la guerre civile qui fit rage en Slovénie durant la Seconde guerre mondiale. En outre, l'article met en évidence certaines expériences intéressantes : ainsi, la pièce de Smole ne fait jamais entrer en scène l'héroïne, tandis que l'*Antigone* du philosophe slovène Slavoj Žižek, en 2015, propose trois dénouements différents.

Mots clés : Antigone ; Anouilh, Jean ; Smole, Dominik ; Žižek, Slavoj ; thématologie ; théâtre et politique

Depuis longtemps incluse dans le champ des études comparatistes allemandes, la thématologie (appelée en allemand *Stoffgeschichte*) n'a intégré la littérature comparée française que dans les années soixante du XX^e siècle, en grande partie grâce à l'article au titre révélateur du comparatiste belge Raymond Trousson, « Plaidoyer pour la Stoffgeschichte », où l'on peut lire que la thématologie est « une discipline difficile et délicate, nullement un exercice de débutant ou de poussiéreuse érudition » (1964, 114) et qu'elle représente incontestablement « un enrichissement et une découverte » (*ibid.*). Premier jet de son ouvrage ultérieur *Thèmes et mythes*, cet article sert également de base à la présente réflexion. On y reprend notamment la distinction entre « thème de situation » et « thème de héros » proposée par le comparatiste belge. Dans le cas d'un « thème de héros » (Trousson 1981, 44), le protagoniste dépasse la situation, la rend contingente ou la crée : « qui dit Prométhée pense liberté, génie, progrès, connaissance, révolte » ; dans le cas d'un « thème de situation », « ce n'est pas la personnalité individuelle du héros qui fait la situation ce qu'elle est, c'est une situation donnée qui, d'un homme ordinaire, fait un Œdipe » (1981, 43). Trousson (1981, 44) souligne que les thèmes construits sur des personnages historiques sont presque toujours des

thèmes de situation parce que les auteurs disposent à leur égard de moins de liberté encore qu'en face des thèmes légendaires, en raison de la pression des réalités historiques qui s'exerce sur le temps (on ne peut placer Waterloo au XX^e siècle), l'espace (on ne peut envoyer Cromwell en Amérique), la vraisemblance (on ne peut faire de Napoléon un lâche ou d'Alexandre un imbécile) et la vérité des faits (on ne peut faire de Marie Stuart la reine d'Angleterre). Cependant, de fait, il est possible d'apporter des correctifs poétiques aux sujets historiques. Ainsi, dans la pièce *Sophonisbe* (1634) de Jean de Mairet, le suicide de l'héroïne éponyme s'accompagne de celui de Massinissa qui, dans l'Histoire, ne s'est pourtant pas illustré par cet acte héroïque. Pierre Brunel (1992, 30), qui a fortement marqué les études comparatistes par ses travaux en tant que chercheur et directeur de publications, se montre, pour sa part, sceptique à l'égard de la typologie établie par Trousson. Sa mythocritique se propose d'étudier les phénomènes tels que l'émergence, la flexibilité et l'irradiation des mythes¹ dans le texte (Brunel 1992, 72). En ce qui concerne l'émergence, Brunel s'intéresse aux différents degrés d'explicité dont relèvent les occurrences mythiques dans le texte. Dans la pièce *Le Deuil sied à Électre* (*Mourning Becomes Electra*, 1931), Eugene O'Neill américanise le nom des personnages de l'*Orestie*, dont il transpose l'action aux États-Unis au moment de la guerre de Sécession. Mais on reconnaît aisément Agamemnon en Mannon ou Oreste en Orin (Brunel 1992, 76). Brunel souligne que l'élément mythique « résistant » pourtant dans le texte est malgré tout susceptible de modifications et adaptable. Jean Giraudoux met tout en place dans son *Électre* (1937) pour que l'horrible « matricide » n'ait pas lieu (Brunel 1992, 79) : « Et pourtant tout s'accomplit : le récit du Mendiant, à la fin de la tragédie, se situe dans la continuité d'un texte avec lequel on ne peut pas ruser » (Brunel 1992, 80). Dans ses pièces mythologiques, Giraudoux a remplacé la langue archaïque par la langue de tous les jours, n'hésitant pas à parsemer le texte d'anachronismes. Ces dernières se déroulent toujours en Grèce, mais les héros y vivent comme nos contemporains.

La thématologie s'occupe des questions de la transformation, modernisation, transposition et actualisation des figures mythologiques dans l'histoire de la littérature. Ici, les auteurs ne sont pas limités dans le temps ni dans l'espace comme ils le sont dans le cas des thèmes historiques. Mais toute modernisation est-elle déjà une actualisation ? Dans *Le Deuil sied à Électre*, O'Neill choisit de situer l'action en 1865, juste après la guerre de Sécession, mais cela n'influe pas sur l'actualisation.

¹ Dans la présente contribution, nous ne pouvons pas éviter les problèmes terminologiques connus – portant sur les termes « légende », « thème », « Stoff » et « mythe » – déjà traités par Yves Chevrel (1991, 59), qui propose d'étudier « une mise en récit cohérent d'un ou de plusieurs motifs, accrochée à un nom qu'on peut alors qualifier de figure mythique ».

Dans *Électre* de Giraudoux, certains ont vu une allusion à la guerre d'Espagne (Body 1987, 137). Six ans plus tard, Jean-Paul Sartre crée *Les Mouches* (1943), œuvre où l'usurpateur Égisthe gouverne avec l'aide de Clytemnestre, formant un pouvoir de plus en plus détesté par le peuple, tandis que le libérateur légitime rentre de l'étranger. La situation rappelle celle de la France des années 1940, « gouvernée par les Allemands avec la collaboration de Pétain, quand la résistance, dans les maquis et en Angleterre, espère une reconquête » (Noudelmann 1993, 19).

D'après Trousson (1981, 106), la tâche de la thématologie est d'étudier aussi quels sont les thèmes susceptibles d'être l'expression des circonstances historiques. Dans la suite de cette contribution, on s'intéressera aux actualisations présumées dans certaines œuvres théâtrales consacrées au thème d'Antigone, de 1940 à nos jours. On se penchera sur les circonstances dans lesquelles l'œuvre a été créée et on comparera la réception des différents personnages de la pièce (surtout celle de Créon) à la même époque dans des pays différents.

Dans *Antigone* (1944) de Jean Anouilh, la nourrice commence par reprocher à Antigone de ne pas être rentrée chez elle la nuit. Une conversation ultérieure avec Ismène nous apprend que la grande sœur a connaissance de ces sorties nocturnes qu'elle désapprouve, car elle craint leurs conséquences. La phrase « Je comprends un peu notre oncle » (Anouilh 1946, 24) prouve qu'elle est, au fond d'elle-même, une conformiste prête à céder au pouvoir et va même jusqu'à chercher à le comprendre. S'ensuit la réfutation totale du verbe « comprendre » par Antigone, qui y voit une façon d'accepter un état alors que, de son côté, elle refuse de comprendre. Elle devra choisir entre mener une vie de famille heureuse ou lutter pour ses valeurs. Elle décide alors de suivre l'appel des valeurs et enlève le corps de son frère défunt. Dans la suite, nous sommes témoins d'un dialogue où Créon interroge sa nièce. En dépit du ton familial qu'il emploie, le souverain insiste sur le fait que les filles du roi doivent être les premières à respecter les lois. Tout en mettant en avant le fait qu'il est un vieil homme et qu'il en a fait exécuter de bien plus jeunes que sa nièce, Créon veut sauver Antigone, ce que cette dernière refuse : « Vous êtes le roi, vous pouvez tout, mais cela, vous ne le pouvez pas. [...] Vous pouvez seulement me faire mourir » (Anouilh 1946, 74). Bien que le souverain semble sur le point de céder, nous nous trouvons ici face à ce que Brunel appelle un « élément mythique résistant dans le texte ». Dans cette œuvre, on peut réellement dire que « le personnage n'existe, dans sa portée symbolique, que par cet ensemble dont il est, comme en mathématiques, une fonction » (Trousson 1981, 43–44).

La pièce d'Anouilh, écrite en 1942 et jouée en février 1944, soit quelques mois avant la libération de Paris, comporte de nombreux anachronismes et a suscité des réactions intéressantes. Simone Fraisse (1974, 119) souligne qu'Anouilh a entendu les leçons de Giraudoux : « Les costumes sont modernes : le roi en frac

et les gardes en cirés. Le ton est familier ». Par ailleurs, la chercheuse est d'avis qu'Anouilh, qui n'avait pourtant lu ni Hegel ni Barrès, « se situe dans leur ligne » : « Créon est un homme d'État, le pouvoir ne l'enivre pas » (Fraisie 1974, 120). Dans ses célèbres *Leçons sur la philosophie de la religion*, Hegel écrit en effet que Créon n'est pas un tyran, car il se contente d'exiger le respect de la loi et de l'autorité de l'État. De même, dans *Le Voyage de Sparte*, Barrès affirme que Créon incarne l'autorité légitime, tandis qu'Antigone, tout héroïsme mis à part, représente un péril pour la société (Fraisie 1974, 111).

Certains ont vu dans la phrase de Créon « il faut pourtant qu'il y en ait qui mènent la barque » (Anouilh 1946, 81) une justification du régime de Vichy pendant la guerre (Frois 1987, 71). La phrase concernant « les officiers [qui] sont déjà en train de se construire un petit radeau confortable, rien que pour eux, avec toute la provision d'eau douce pour tirer au moins leurs os de là » (Anouilh 1946, 81) rappelle aussi les moqueries de Pétain à l'encontre des parlementaires qui, tout en étant opposés à l'armistice, avaient pris le *Massilia* en 1940 pour émigrer en Afrique (Frois 1987, 71). Cependant, on peut également voir dans Créon l'un de ces dirigeants cruels qui sévissaient alors en France. Après avoir vu l'une des premières représentations de la pièce pendant l'Occupation, François Nourissier était d'avis qu'on pouvait reconnaître dans ce personnage un Laval ou un Darnand. Quant aux gardes vêtus de cuir et coiffés de feutres couleur boue, ils peuvent figurer la Gestapo ou la milice (Vandromme 1975, 13–14). Nombreux sont ceux qui ont vu dans Antigone une résistante luttant contre un pouvoir tyrannique et ne faiblissant pas pendant son interrogatoire (Trousson 1981, 110).

Quatre ans plus tard, Bertolt Brecht, en collaboration avec Caspar Neher, propose à son tour sa version d'Antigone, dont le prologue situe la pièce à Berlin en avril 1945. L'histoire est celle de deux sœurs et d'un frère. Condamné pour désertion, ce dernier a été pendu par les SS. Tandis que l'une des sœurs nie connaître le pendu, la seconde se rend courageusement auprès de son frère, armée d'un couteau pour pouvoir l'enterrer. Bien que le texte central – une adaptation de la traduction de Hölderlin – ne soit pas modernisé, le prologue de Brecht est l'un des premiers à établir ouvertement un lien entre les événements de la Seconde Guerre mondiale et le thème d'Antigone.

Une bonne décennie plus tard, le dramaturge slovène Dominik Smole – qui avait lu, entre autres, la pièce d'Anouilh – a traité le thème d'Antigone. Son drame poétique *Antigone* (*Antigona*, 1960) s'ouvre sur la paix et l'accession au trône d'un nouveau roi, la mise en place d'un nouveau pouvoir étatique. La guerre fratricide est terminée, le problème des combattants, des deux frères ennemis qui se sont entretués, chacun abattant l'autre d'une balle dans la tête, doit être réglé au plus vite : le peuple demande à Créon de châtier le traître et d'enterrer le vainqueur avec tous les honneurs. Le souverain décide donc que l'un doit être placé dans

une tombe d'honneur, tandis que l'autre doit être jeté sans ménagement par-dessus les remparts de la ville. Antigone, qui n'apparaît à aucun moment sur scène, comme le souligne expressément George Steiner (1986, 188) dans son ouvrage *Les Antigones*, décide d'aller chercher le corps de Polynice. Créon se demande ce qu'est véritablement un roi : celui qui gouverne d'une main de fer, juge et châtie, celui dont l'ordre fait s'élever l'un et tomber l'autre ou bien celui « à qui importent les couleurs des fleurs du jardin, qui s'inquiète comme tout un chacun des rêves de ses oiseaux » (Smole 2009, 29 ; toutes les citations des œuvres slovènes sont traduites par Florence Gacoin-Marks). Tirésias lui répond qu'un roi n'est ni l'un, ni l'autre, ni les deux à la fois, car un roi n'est pas un homme. Les deux sœurs cherchent leur frère pour le recouvrir de terre et, ce faisant, désobéissent à l'ordre de Créon. Les autorités comprennent leur quête comme un acte de résistance non seulement contre l'ordre donné mais aussi contre la paix et la réconciliation. De même qu'il avait différencié les deux frères, le pouvoir cherche à désunir les deux sœurs en prétendant qu'Ismène a les pieds sur terre, contrairement à Antigone, qui erre quelque part sous les nuages. La résistance étant impossible dans ce système, Ismène abandonne sa quête et réintègre la cour. Mais, de son côté, Hémon constate que Polynice fait son apparition partout : « Nous l'avons donc tué pour qu'il se tienne ici nuit et jour debout, cent fois plus vivant qu'avant. » (Smole 2009, 89). Bien que Tirésias affirme que Polynice est bien mort, Hémon, lui, est d'avis qu'il faudra le tuer à nouveau. Il est aussi longtemps qu'Antigone le cherche. Tant que l'idée de Polynice existe, l'ordre établi est en danger. Peu de temps après que l'oracle de Delphes est arrivé à la conclusion que Polynice n'existe pas, nous apprenons qu'Antigone l'a enfin trouvé et qu'elle est, au même moment, condamnée à mort. Une telle désobéissance ne devrait pas être prononcée à Thèbes. Antigone n'intervenant pas sur scène, elle n'est pas partie intégrante de la situation, mais conditionne la pièce en tant qu'héroïne.

Bien que, dans ses didascalies, Smole n'ait pas modernisé le mythe, les spectateurs ont perçu l'œuvre comme une actualisation. Le poète Dane Zajc se rappellera plusieurs décennies plus tard à quel point la pièce avait interpellé un groupe d'intellectuels persécutés par les autorités. D'après eux, Antigone parlait au nom de Jože Pučnik, incarcéré par le régime titiste (Schmidt 2011, 172–173). Bien qu'elle n'exprime pas d'idées, Antigone – que l'on ne voit pas sur scène et qui n'est pas Pučnik emprisonné, même si sa situation peut se référer à celle de ce dernier – résiste hors de la scène. La génération de Smole assimilait donc l'histoire d'Antigone à l'arrestation du principal dissident slovène, le philosophe Jože Pučnik (1931–2003), futur homme politique de premier plan lorsque la Slovénie déclarera son indépendance. Mais, du fait que Smole témoignait d'une certaine compréhension à l'égard de Créon, une partie de la critique l'accusa de conformisme. Du reste, le pouvoir ne se montra pas hostile à l'œuvre, le premier ministre, Boris Kraigher

(1914–1967), assistant même à la première (Schmidt 2011, 213). Trente ans plus tard, alors que j'étais bachelier, Dominik Smole m'a envoyé une lettre qui constitue un document rare et précieux pour l'interprétation de la pièce. Dans cette lettre, il insiste sur le fait que le thème d'Antigone l'intéresse surtout en raison de la guerre fratricide entre Étéocle et Polynice évoquée par Sophocle : « C'étaient des années durant lesquelles nous réfléchissions beaucoup à ce qui s'était passé pendant la guerre de 41–45 ; par les conflits fratricides auxquels elle a donné lieu, la dernière guerre a, selon une bonne partie des écrivains trentenaires, permis de problématiser de manière très diverse le temps passé et la vie qui s'y est mise en place. » (lettre de D. Smole à T. Smolej du 29.04.1991, trad. Florence Gacoin-Marks). Avant cela, en particulier chez les Slovènes ayant émigré après 1945, se firent entendre d'autres interprétations voyant dans la recherche du frère laissé sans sépulture un lien avec les massacres perpétrés en Slovénie durant l'immédiat après-guerre, lors desquels périrent plusieurs milliers de collaborateurs (Schmidt 2011, 224–235). Il se peut que certains spectateurs aient reconnu dans la pièce le destin de leurs pères ou de leurs frères. L'interprétation selon laquelle la pièce se référerait à la recherche des dépouilles des victimes jetées dans les grottes karstiques en 1945 a pris de l'ampleur au fil des années. Cependant, dans sa lettre, Smole met surtout en avant la lutte fratricide ayant opposé les partisans et les membres de la Garde blanche pendant la guerre. Cela est possible, car il n'avait alors peut-être pas connaissance des détails concernant les massacres mentionnés, ceux-ci étant considérés comme un secret d'État.

À peine quelques années après la pièce de Smole, *Antigone et les autres* (*Antigona a tí druhi*, 1962) du dramaturge slovaque Peter Karvaš voit le jour. La liste des personnages nous montre que le texte met en présence les personnages de Sophocle et quatre autres personnages. La pièce de Karvaš se déroule dans un camp de concentration début 1945. Antigone est la jeune Anti, âgée de vingt ans, qui vit dans le bordel du camp mais bénéficie de la protection d'un *Scharführer* SS. Ismène, une prisonnière grecque, est son amie et Hémon est un jeune homme arrêté par hasard. Créon est incarné par Gerhardt Krone (anagramme de *Kreon*), l'adjoint du directeur du camp, le *Lagerführer*. Polynice n'est pas le frère d'Antigone, mais le chef d'un mouvement de résistance que Créon a fait tuer avant d'interdire sa mise en terre. Les « autres » sont divers prisonniers. Comme il s'agit d'une pièce centrée sur la collectivité, ce sont précisément les autres personnages, caractérisés par leurs points de vue différents, qui jouent un rôle plus important qu'Antigone elle-même, qui les encourage à enterrer le mort. Chez Karvaš, les « autres » effectuent l'enterrement, car le corps est gelé, mais c'est Antigone qui prend la responsabilité de cet acte et, ce faisant, s'oppose même à son protecteur SS.

En 2015, le philosophe Slavoj Žižek propose sa version d'Antigone dans la pièce *La Triple vie d'Antigone* (*Trojno življenje Antigone*) représentée en avant-pre-

mière en avril 2017. Dans la préface, l'auteur écrit que son texte ne prétend pas être une œuvre artistique mais constitue plutôt un exercice politico-éthique. Le texte s'appuie sur la traduction slovène de l'*Antigone* de Sophocle. Žižek, que ce thème littéraire intéresse depuis longtemps (2015a, 29), se demande quelle Antigone correspond le mieux à notre situation contemporaine, d'où son idée de proposer trois dénouements différents. Le premier suit celui de Sophocle : Antigone meurt, Hémon également ; quant à Créon, il est abattu et se demande ce qui se serait passé s'il avait cédé à la demande d'Antigone. Ensuite, il revient à l'étape précédente, au moment où le chef de chœur supplie Créon de sauver Antigone et de faire enterrer le corps de Polynice. Un messager annonce qu'Antigone, Hémon et Créon ont procédé à un enterrement solennel du défunt, mais que la foule, pour qui Polynice était un traître à la patrie, a fait intrusion dans le palais pour massacrer Créon et Hémon avant de mettre le feu à Thèbes. D'après Žižek (2015a, 29), cette version montre ce qui se serait produit si la position adoptée par Antigone avait prévalu sur celle de Créon. Enfin, nouveau retour à l'étape précédente : en tant qu'organe collectif, le chœur prend le pouvoir et s'oppose aussi bien à Créon qu'à Antigone, leur reprochant d'avoir pris le peuple en otage avec leur dispute irresponsable. Le chœur se proclame tribunal populaire et condamne à mort les deux personnages. Pour sa défense, Antigone affirme être, en réalité, du côté du chœur, et n'avoir fait que prêter sa voix aux exclus, à ceux qui n'ont pas droit à la parole. À la fin, le chef du chœur déclare que cette triste histoire nous apprend que, même si on revient en arrière, il peut arriver que le nouveau dénouement choisi surpasse le précédent en cruauté. Žižek (2015b, 73) se demande qui a raison : celle qui défend coûte que coûte le respect des lois, celui qui veille au bien commun ou celui qui se débarrasse des deux pour mettre en place un pouvoir collectif ? Le chef du chœur conclut que le choix revient aux spectateurs.

Žižek (2015a, 30) avoue lui-même avoir été influencé par la littérature et le cinéma au moment de proposer trois dénouements possibles. Il mentionne surtout le travail effectué par Brecht sur une pièce japonaise où un petit garçon accepte un sacrifice dans une première version (*Der Jasager*) ou le refuse dans une seconde version (*Der Neinsager*). Le film de Krzysztof Kieślowski *Le Hasard* (*Przypadek*, 1981) a également joué un rôle déterminant. Dans la première version du film, le héros arrive à temps pour prendre le train et, avec le temps, finit par rejoindre les rangs du Parti communiste ; dans la deuxième version, il manque son train, se bagarre avec l'employé des chemins de fer et, condamné à des travaux d'intérêt général, tisse des liens avec des membres de l'opposition ; dans la troisième et dernière version du film, le héros manque aussi son train, fait la connaissance de sa femme à la gare, termine ses études et est envoyé en Libye, où il n'arrivera jamais car son avion explose en plein ciel. Dans le titre de sa préface, « Teci, Antigona, teci » [Cours, Antigone, cours] Žižek s'inspire du titre du film

Lola rennt (*Cours, Lola, cours*) de Tom Tykwer, où l'héroïne Lola essaie dans trois versions différentes de rapporter à un ami les cent mille marks qu'il doit à un criminel mafieux et qu'il a perdus à la suite d'un malheureux concours de circonstances. Dans la première version, Lola meurt lors d'une tentative de cambriolage, dans la seconde elle vole son père banquier, mais son ami meurt dans un accident de voiture et dans la troisième version, l'ami endetté finit par retrouver la somme qu'il a perdue, alors que Lola gagne la même somme au casino. Contrairement à Tykwer, mais comme Kieślowski, Žižek ne propose aucun dénouement favorable aux protagonistes : Créon et Antigone meurent dans deux des trois versions et connaissent un avenir sombre dans la troisième.

Žižek (2015a, 30) souligne qu'une telle représentation nous met face à une Antigone réellement taillée sur mesure pour notre époque. En même temps, elle nous permet de nous défaire de notre sympathie pour cette héroïne qui participe elle-même du problème et nous propose une issue qui nous heurte dans notre autosatisfaction humanitaire. Žižek ne souligne pas la référence à l'époque actuelle, mais les anachronismes sont nombreux dans son texte. Par ailleurs, certains critiques (Hribar 2015) ont reconnu dans la troisième version les tribunaux expéditifs staliniens : en tant qu'organe collectif, le chœur devient un assassin et un criminel collectif. C'est pourquoi la critique y a vu une allusion aux atrocités commises par les communistes juste après la Seconde Guerre mondiale.

Simone Fraisse (1974, 114) écrivait déjà que les œuvres ayant vu le jour depuis 1918 utilisaient le mythe d'Antigone « comme révélateur des situations conflictuelles de notre temps ». Dans les deux exemples traités, Brecht et Karvaš transposent le mythe à l'époque de la Seconde guerre mondiale : la pièce de Karvaš a pour cadre un camp de concentration, où il est question d'enterrer le « frère symbolique » que représente le codétenu ; quant au prologue de Brecht, il se déroule à Berlin durant le dernier mois de la guerre. Les deux pièces mettent en scène des SS. Outre ces deux œuvres, nous avons également étudié les pièces en accord avec la tradition de Giraudoux, dont l'action se déroule également en Grèce en dépit de nombreux anachronismes. Certaines comportent aussi des modifications novatrices : chez Smole, Antigone n'est jamais présente sur scène et, de son côté, Žižek propose trois fins possibles à sa pièce. La réception comparée montre que les deux dramaturges ont été l'objet de critiques, se voyant notamment reprocher d'être trop compréhensifs à l'égard de Créon. En France, le public de l'époque reconnaissait dans Créon un haut fonctionnaire de Vichy, tandis qu'Antigone était pour les spectateurs le symbole de la Résistance. Chez Smole, la situation est plus complexe : l'héroïne absente paraît être un hommage à un dissident emprisonné et, en même temps, certains reconnaissent dans sa quête du frère sans sépulture une allusion aux membres de la Garde blanche massacrés par les communistes et jetés dans les grottes karstiques, interprétation qui n'est peut-être pas en accord

avec les intentions de l'auteur. La troisième fin imaginée par Žižek rappelle aussi à certains contemporains ce type d'exécutions sommaires. Les pièces dans la tradition de Giraudoux, qui ne quittent pas le sol de la Grèce, semblent ouvrir plus de possibilités d'actualisation que les modernisations explicites du mythe. Comme nous l'avons vu dans le cas d'Anouilh et de Smole, les spectateurs, plus précisément leur manière d'appréhender les situations politiques, sont les co-créateurs clés des actualisations. Ainsi, on peut reprendre la constatation de Trousson (1981, 115) pour qui « ce n'est pas le XX^e siècle qui a politisé Antigone, mais Antigone qui a trouvé dans le XX^e siècle son terrain d'élection » (1981, 115).

Bibliographie

- Anouilh, Jean. *Antigone*. Paris : La Table Ronde, 1946.
- Brecht, Bertolt. *Der Jasager und der Neinsager. Stücke 4*. Berlin : Aufbau-Verlag, 1961.
- Brecht, Bertolt. *Die Antigone des Sophokles. Stücke 11*. Berlin : Aufbau-Verlag, 1962.
- Body, Jacques. « Commentaires ». Jean Giraudoux. *Électre*. Paris : Bernard Grasset, 1987. 135–149.
- Brunel, Pierre. *Mythocritique. Théorie et parcours*. Paris : Presses universitaires de France, 1992.
- Chevrel, Yves. *La littérature comparée*. Paris : Presses universitaires de France, 1991.
- Fraisse, Simone. *Le mythe d'Antigone*. Paris : Armand Colin, 1974.
- Frois, Étienne. *Antigone. Anouilh*. Paris. Hatier, 1987.
- Hribar, Tine. « Zakaj Žižek na smrt sovraži Antigono ? » [Pourquoi Žižek déteste-t-il autant Antigone ?]. *Delo. Sobotna priloga* (7 novembre 2015) : 12.
- Jensterle-Doležal, Alenka. *Mit o Antigoni v zahodno- in južnoslovanskih dramatikah sredi 20. stoletja*. Ljubljana : Slovenska matica, 2004.
- Karvaš, Peter. *Antigona a tí druhí. Meteor a iné hry*. Bratislava : Lita, 1990.
- Noudelmann, François. *Huis clos et Les mouches de Jean-Paul Sartre*. Paris : Gallimard, 1993.
- Schmidt, Goran. *Dominik Smole*. Ljubljana : ZRC SAZU, 2011.
- Smole, Dominik. *Antigona. Zbrano delo 2*. Ljubljana : ZRC SAZU, 2009.
- Steiner, Georg. *Les Antigones*. Paris : Gallimard, 1986.
- Trousson, Raymond. « Plaidoyer pour la Stoffgeschichte ». *Revue de littérature comparée* 38 (1964) : 101–114.
- Trousson, Raymond. *Thèmes et mythes. Question de méthode*. Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles, 1981.
- Vandromme, Pol. *Antigone de Jean Anouilh*. Paris : Hachette, 1975.
- Žižek, Slavoj. « Predgovor. Teci, Antigona, teci ! » [Préface. Cours, Antigone !] S. Žižek. *Antigona*. Ljubljana : Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2015a. 7–30.
- Žižek, Slavoj. *Trojno življenje Antigone* [La triple vie d'Antigone]. S. Žižek. *Antigona*. Ljubljana : Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2015b.

Tone Smolej is professor of Comparative Literature at the Faculty of Arts of the University of Ljubljana. He has published three monographs on French-Slovenian literary relations, and is the author of a volume on Slovenian writers who studied at the University of Vienna: *Etwas Größeres zu versuchen und zu werden. Slowenische Schriftsteller als Wiener Studenten* (2014).