

L. COULOUBARITSIS
J.-F. OST

ANTIGONE LA RÉSISTANCE CIVILE



Antigone
OUSA
re/gio

- Jacques Taminiaux
Antigone dans l'histoire de la philosophie
Ana Iriarte
Antigone autonomos
Pierre Somville
Antigone et l'autre lumière
Sophie Klimis
L'ambivalence constitutive de l'identité d'Antigone
Jean Alaux
Antigone et Niobé : sous le signe de l'oxymore
Mariela Constantinescu
Pour une phénoménologie du poétique dans la tragédie
Antigone et ses avatars littéraires
Myriam Wathée-Delmotte
"Antigone ne se retourne pas" : Écriture et résistance chez
Henri Bauchau
Benoit Frydman
L'ordre, la loi et le droit naturel
Philippe Gérard
Domination, résistance, et démocratie de contestation
Anne-Maria Roviello
Antigone n'est pas toujours là où on l'attend
Jean-Yves Carlier
Antigone dans le camp des exilés
Monique Lambert
Antigone et le civisme aujourd'hui
Henri Bauchau
Dialogue animé par Myriam Wathée-Delmotte

ISBN 2-87060-107-7

"Cela dura son temps, jusqu'au moment où le cercle
Brillant du soleil se trouva au milieu
Du ciel, et où la chaleur flamba. Là, subitement, un ouragan
Vient soulever une trombe de terre, douleur du ciel;
Il couvre l'étendue, déchiquetant dans la plaine toute
La chevelure de la forêt. Le vaste ciel
En était rempli. Nous tenions bon, en fermant les yeux, devant la mal-
adie divine"⁵

Sophie Klimis*

ANTIGONE ET CRÉON À LA LUMIÈRE DU «TERRIFIANT/EXTRAORDINAIRE» (DEINOTÈS) DE L'HUMANITÉ TRAGIQUE

Introduction

Redécouvrir l'ambivalence des personnages tragiques, dont les inter-relations tissent une situation aporétique qui doit être intégrée/interprétée par le spectateur pour que l'aporie fictionnelle puisse être traversée dans la vie réelle: telle pourrait être résumée la visée de cette communication. Il est en effet frappant de constater combien cette ambivalence est masquée par la logique dichotomique du principe de non-contradiction, clé de voûte axiale du mode de penser qualifié de «moderne». Les multiples interprétations «modernes» de l'*Antigone* de Sophocle sont à cet égard paradigmatiques. Dans leur immense majorité, elles ont en effet pour caractéristique commune de poser Antigone *contre* Créon ou Créon *contre* Antigone. Entre les deux personnages, il faudrait choisir (*krinein*): la «famille» ou «l'état», «l'individu» ou la «société», la «liberté» ou la «tyrannie». Quoique parfois exprimée de façon très subtile, cette logique manichéenne est néanmoins omniprésente. Les exégèses de la pièce antique, ses réinventions dans d'autres Antignes, en passant par l'intuition du simple spectateur sont quasi toutes sous-tendues par ce choix: Antigone est la pure, la résistante hébraïque, la gardienne de la loi divine, ancestrale, qui se dresse face à

⁵ Ed. de Minuit, Paris, 1999.

* Chargée de Recherches du FNRS-ULB.

Créon, le tyran irascible. Ou à l'inverse, c'est la pulsion de mort, la fa-
ce ténébreuse et archaïque d'Antigone qui est mise à l'avant-plan¹.

Etrangement, tous ces cas de figures qui visent à rendre compte de
l'agir ou de l'être des personnages, se fondent sur une certaine théorie
de la réception de l'œuvre tragique, implicite et irréflectie tant elle
semble «évidente»: celle de l'identification. Or, ce type de rapport ent-
re le spectateur et la fiction est sous-tendu par la dichotomisation «mo-
derne»: pour s'identifier, il faut nécessairement choisir, en discrimi-
nant entre «bon» et «mauvais». Reformulée du point de vue des af-
fects, cette théorie de l'identification a souvent été attribuée à Aristote,
qui met effectivement en évidence dans sa *Poétique* le rôle central de
la terreur (*phobos*) et de la pitié (*eleos*). L'interprétation «moderne»
d'Aristote croit alors entendre: il y a des personnages «terrifiants» (le
«méchant», donc Créon) et il y a des personnages. «pitoyables» (la
«bonne» Antigone). Répartition dualiste des rôles. Plus subtilement,
c'est parfois le même personnage qui est présenté comme étant à la
fois terrifiant et pitoyable: Antigone est avant tout digne de pitié, et
donc terrifiante, de par le poids du malheur qui l'accable... Engloutis-
sant de *phobos* dans *eleos*. Ou en symétrique inversé: Créon est un
tyran terrifiant, mais le malheur qui fond sur lui le rend finalement di-
gne de pitié... Disparition de *phobos* pour laisser apparaître *eleos*. Dans
les deux cas, maintien de la logique dichotomique, qu'il est décidé-
ment difficile d'éliminer, voir même simplement de contourner.

Pourtant, si nous parvenions à thématiser que notre mode de pensée

¹ Cf. G. STEINER, *Les Antigones*, Paris, (1984), 1985, pp. 230-233, concer-
nant ce qu'il appelle «la nostalgie de la symbiose d'Antigone». S'il insiste sur
la volonté de «fusion, d'unification complète des individus (Antigone, Ismène
et Polynice) en une unité organiques» (p. 231), qui caractérise Antigone et qu'il
oppose à «l'individualité mécaniste» (p. 232), Steiner ne problématise pour-
tant pas cette tension constitutive de l'identité d'Antigone. Il «tranche» lui
aussi, en la faisant basculer uniquement du côté de la volonté d'annulation de
l'individualité, sans examiner le paradoxe qui réside dans sa mobilisation de
toutes les ressources propres à l'individu, précisément pour «régresser» vers la
symbiose fusionnelle.

reformule et transforme ce qui semblait avoir été simplement «enten-
du», nous pourrions arriver à une tout autre perspective: penser ensem-
ble *eleos* et *phobos*, sans réduire l'une à être l'épiphénomène de l'aut-
re. Les personnages tragiques sont terrifiants, et néanmoins en même
temps dignes de pitié, car leur grandeur et leur faute ne sont que l'av-
ers et le revers l'une de l'autre. Dès lors, la théorie de la réception/ identi-
fication commet une erreur de référentiel, car elle ne se situe pas à la
bonne place. En tant qu'elle est interprétation et donc méta-réflexion,
elle n'a pas à choisir d'adopter le point de vue de l'un des deux per-
sonnages, car ce que la pièce dénonce, c'est précisément l'unilatéralité
qui les caractérise. Comme Cornélius Castoriadis l'a mis en évidence,
le thème central de l'*Antigone*, c'est l'*hybris*, la démesure qui réside
dans le «penser seul» (*monos phronein*)². Or, tant Antigone que Créon
sont coupables d'une telle *hybris*: ils sont tous les deux persuadés
qu'ils ont raison et que l'autre a donc nécessairement tort, alors qu'en
réalité, ils ont chacun à la fois raison et tort. Reformulée autrement,
l'*hybris* dénoncée par la tragédie, c'est la logique binaire de la diche-
tomie, en tant qu'elle empêche de prendre en considération le point de
vue contradictoire de l'autre et de se laisser réciproquement transfor-
mer par cette rencontre.

En référence à la formule introductive, la pièce ne vise donc pas tant
l'identification du spectateur avec un personnage, que l'intégration
dans sa scène psychique intérieure de la situation complexe que l'en-
semble des personnages de la fiction tissent ensemble. Le spectateur est
en effet situé du point de vue de celui qui, face à la scène, est seul capa-
ble de percevoir selon une vision englobante l'unité des points de vue
qui s'affrontent. A sa manière, Hegel l'avait perçu, en déniait néan-
moins la capacité de percevoir cette «identité dans la différence» au
spectateur tragique, pour la confier au seul philosophe. Or, à l'intérieur
même de la pièce, tous les personnages qui gravitent autour d'Antigone
et de Créon ont précisément comme rôle d'être des spectateurs fiction-

² Cf. C. CASTORIADIS, «Anthropogonie chez Eschyle et auto-création de
l'homme chez Sophocle», *Figures du Pensable*, Paris, 1999, p. 26.

nels qui montrent la voie à suivre pour retrouver cette possible unité: Ismène, Hémon, Tirésias, le chœur, tous exaltent la *phronêsis*, l'intelligence pratique, comme capacité «d'apprendre par le discours de l'autre», en l'opposant au *monos phronêin* des deux personnages principaux³. La fiction nous donne par là même à voir leur troublante, paradoxale, mais profonde ressemblance. L'erreur de l'interprétation hégélienne et de ses reprises ultérieures a en effet été de considérer Antigone et Créon comme incarnations de «principes» contradictoires, en niant leur individualité: Antigone représenterait la famille/le féminin/la loi divine, et Créon, l'état/le masculin/la loi humaine. Or, ces deux héros sont avant tout des individus, qui tissent chacun un rapport particulier et paradoxal avec les deux collectifs que sont la famille (*genos*) et la cité (*polis*). Alors que *genos* et *polis* devraient être bien distincts, avec leurs fondements, règles et valeurs propres, Antigone et Créon ne respectent pas ces frontières, et ils mélangent tout: Antigone se comporte en homme (*anêr*) en prenant la parole sur la place publique, attitude bien peu «féminine», dans un contexte où la place réelle de la femme était d'être privée de droits politiques et confinée dans le gynécée⁴. En miroir, Créon dit à Hémon que «tout doit passer après la sentence paternelle»⁵, et il se comporte comme le «père» de ses citoyens, paradigme familial incompatible avec l'ordre du politique dont il se prétend le garant... Pourtant, Antigone est réellement aussi une sœur qui a raison de vouloir accomplir sur le cadavre de son frère les rites funéraires ancestraux, de même que Créon a réellement le souci du bien commun de son peuple, et qu'il a raison de vouloir sanctionner celui qui, de son vivant, a ravagé la terre de Thèbes. Mais tous deux sont dans l'erreur au niveau de l'agir effectif sur lequel débouchent leurs valeurs, car ils n'invoquent pas les bonnes raisons à leur raison...

³ *Ibid.*, p. 26, n.17 des éditeurs, sur la définition du *phronêin* donnée par Castoriadis dans son séminaire de 1993: «le penser juste dans des situations réelles, mais pas dans la spéculation».

⁴ Cf. J. GOULD, «Law, Custom and Myth: Aspects of the Social Position of Women in Classical Athens», *Journal of Hellenic Studies*, 100, 1981, pp. 38-59.

⁵ *Ant.*, 640.

On le voit, la question du rapport Antigone/Créon est complexe. Pourtant, la pièce nous fournit un fil d'Ariane à suivre pour dénouer cet écheveau de fils entremêlés: elle donne la mesure à l'aune de laquelle l'*hybris* et la *phronêsis* peuvent être repérées et envisagées. Cette «mesure» n'est rien moins que la représentation de «ce que c'est que d'être un humain», chantée dans le premier *stasimon* du chœur. Bien qu'elle vise l'universalité, nous allons voir que cette représentation de l'humanité est en réalité profondément liée au contexte politique précis de la démocratie athénienne: ce qu'il s'agit de (re)construire, c'est une représentation générale de l'humanité qui puisse servir d'ancrage à la spécificité de la collectivité démocratique. Mais en même temps, cette représentation invente aussi ce que devrait être l'humanité pour pouvoir être à la hauteur du projet démocratique. Comment la tragédie peut-elle identifier de la sorte reconstitution et invention, archéologie et téléologie? Cornélius Castoriadis est, à ma connaissance, le premier à avoir ouvert ce champ d'interrogation, en relevant que le noyau de cette humanité tragique résidait dans la *deinotês*: «est *deinotês* celui qui provoque à juste titre la terreur, la peur, la frayeur-terrible, terrifiant, dangereux. De là on est amené par l'une des plus belles productions de sens du grec à: extraordinairement fort, puissant, étonnant, admirable, et probablement aussi étrange»⁶. Le *stasimon* s'ouvre en effet sur l'affirmation selon laquelle «nombreux sont les êtres terrifiants et extraordinaires, mais aucun n'est plus terrifiant et extraordinaire que l'humain»⁷. Castoriadis a interprété cette ambivalence constitutive de la *deinotês* humaine en soulignant sa spécificité par rapport aux êtres de nature et aux dieux: ceux-là «sont ce qu'ils sont en vertu de leur nature, sans avoir rien fait pour cela. (...) l'homme est l'être tel qu'il n'en existe pas de plus terrible, parce que rien de ce qu'il fait (...) ne peut être attribué à un don «naturel». Le *ti estin* de l'homme, qui s'exprime et se développe à travers ses différents attributs, est l'œuvre de l'homme lui-même»⁸.

⁶ Cf. C. CASTORIADIS, *op. cit.*, p. 28.

⁷ *Ant.*, 332-333.

⁸ Cf. C. CASTORIADIS, *op. cit.*, pp. 29-30.

Terrifiant, l'homme l'est donc en tant qu'il est un être extraordinaire, au sens étymologique du terme: il se situe «en dehors de l'ordinaire», parce que sa «nature» à lui est en réalité une «sur-nature». Elle ne lui a pas été donnée, mais il se la donne à lui-même en l'inventant. D'où la nécessité de réfléchir et de travailler sur cette rupture radicale qui semble rejeter l'humain hors de toute *scala naturalis*: si les interprètes de tendance structuraliste ont raison de considérer le bestial et le divin comme les deux pôles extrêmes et antinomiques en fonction desquels il faudrait «situer» le héros tragique, ils ne voient néanmoins pas que bêtes et dieux sont les extrêmes d'une échelle naturelle qui peut être pensée en termes gradatifs, mais dont la spécificité humaine est précisément de s'abstraire⁹. Je voudrais donc maintenant aborder les personnages d'Antigone et de Créon à la lumière de cette clé d'interprétation intérieure à la tragédie. Je m'attacherai dans un premier temps à décrypter dans le détail cette *deinotès*, afin de pouvoir dans un second temps examiner comment chacun des personnages se situe par rapport à ce «portrait» général de l'humanité, en rupture et/ou en continuité.

1. La *deinotès* ou la (sur)-nature paradoxale de l'humain

Je me permets de commencer par citer en le retraduisant l'ensemble du *stasimon* consacré à la *deinotès* humaine. Aucun terme grec n'y est en effet utilisé au hasard. De même, la progression des images et son rythme obéissent à une logique précise, qu'il faut parvenir à mettre en évidence¹⁰. La présente traduction vise à restituer le plus fidèle-

⁹ Cf. C. SEGAL, «L'Antigone de Sophocle: la maison et la caverne», *La Musique du Sphinx*, Paris, 1987, pp. 128-151; «A structural Approach to Greek Myth and Tragedy» et «Antigone: Death and Love, Hades and Dionysus», *Tragedy and Civilization*, USA, 1999, pp. 13-42 et pp. 152-206.

¹⁰ Cf. H. MESCHONNIC, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris, 1982, pp. 216-217, qui donne une définition de la notion de «rythme» que je suis ici: «l'organisation des marques par lesquelles les significations linguistiques et extra-linguistiques (dans le cas de la communication orale sur-

ment possible ces paramètres, tout en se heurtant à la limite même de la traductibilité de la polysémie grecque, qui force à faire suivre cette traduction d'une interprétation. Je postule par ailleurs que le lecteur a devant lui le texte grec, car la matérialité de sa disposition typographique joue elle aussi un rôle crucial:

«(Str.1.) Nombreux sont les êtres à la fois terrifiants et extraordinaires, mais aucun n'est plus terrifiant et extraordinaire que l'humain. Cet être-là s'avance au-delà de la mer écumante, grâce au vent d'orage, il passe à travers les gonflements des vagues qui mugissent tout autour de lui. Des dieux la plus puissante, Gê, l'immortelle, l'infatigable, il l'épuise à son profit, par des charmes aux mouvements circulaires, annuées après annuées, la retournant grâce à la race chevaline.

(Ant. 1) Et la tribu des oiseaux aux esprits légers, il la conduit en l'enserrant, ainsi que les peuples des bêtes sauvages; la nature qui vit dans la mer, il la conduit par les replis du tissage de ses filets, lui, l'homme civilisé qui a beaucoup réfléchi à leur propos. Il dirige grâce à ses ruses imaginatives la bête sauvage qui vit dans les montagnes, il mène pour son profit les chevaux aux cous velus sous le joug qui enserre le col, et le taureau infatigable qui vit sur les sommets.

(Str. 2) Et la parole articulée, et la pensée agitée et rapide comme le vent, et les (im)pulsions instantanées des lois, il se les est apprises, et les souffrances causées par les glaces durcies à l'air libre qui rendent la vie en plein air difficile, il les a fuies, l'homme aux multiples voies d'invention. Sur une voie impraticable, jamais il ne marchera à l'aventure. Hadès seul, il n'est pas parvenu à le fuir. Il a réfléchi ensemble avec d'autres pour parvenir à fuir les maladies contre lesquelles on ne peut rien inventer.

(Ant. 2) Possédant quelque chose de la sagesse divine, au-delà de ce qu'on pourrait espérer, dans sa capacité d'inventer des techniques, tantôt il va vers le mal, tantôt vers le bonheur, mêlant ensemble les lois de

(tout), produisent une sémantique spécifique, distincte du sens lexical, et que j'appelle la signification: c'est-à-dire les valeurs propres à un discours et à un seul. Ces marques peuvent se situer à tous les «niveaux» du langage: accentuelles, prosodiques, lexicales, syntaxiques. Elles constituent ensemble une paradigmatique et une syntagmatique qui neutralisent précisément la notion de niveau».

sa terre avec la justice du serment fait aux dieux, il est alors grand dans la cité. En dehors de la cité, il l'est quand il accompagne ce qui n'est pas le bien, par plaisir pris à l'audace. Qu'il ne soit pas à mes côtés près du foyer, qu'il ne soit pas mon égal de pensées, celui qui accomplit de telles choses»¹¹.

Dans la première strophe, on remarquera que l'humain (*anthrôpos*) est envisagé au neutre (*deinoteron/touto*), comme membre du groupe des choses/êtres *deina*, qui sont nombreux (*polla*). Rien ne vient préciser cette évocation inaugurale de la *deinotês*, si ce n'est sa position charnière: juste auparavant, le garde a qualifié de *deina* les actes rituels dont le cadavre de Polynice porte la marque, et de *deinon* Créon lui-même, dans des contextes où c'est le «terrifiant» seul qui doit être entendu¹². Puis, toute la suite de l'hymne développe au contraire une description de la *deinotês* humaine comme exclusivement «extra-ordinaire»: c'est avec raison qu'on qualifie souvent ce texte d'hymne à la gloire de l'homme. Le *polla deina* inaugural fait donc voir quelque chose comme une indétermination originiaire, une potentialité qui peut s'actualiser soit comme «terrifiante», soit comme «extra-ordinaire». Ce n'est qu'au fur et à mesure des différentes interventions du chœur que la *deinotês* va se moduler comme unité du terrifiant et de l'extra-ordinaire. L'inclusion de l'humain dans un ensemble au neutre et l'utilisation du comparatif pour le qualifier pourraient sembler le situer dans une «nature» englobante. Cette interprétation serait corroborée par le fait que l'humain est d'abord envisagé par rapport au cadre référentiel «naturel» formé par le couple mer/terre. En réalité, la mer et la terre ne constituent pas des éléments naturels préexistants qui «accueillent» l'humain, mais ce sur quoi s'exerce sa domination progressive. Les premiers verbes de cette strophe sont des verbes de mouvement (*pelei, khôrei, perôn*) et ils indiquent un outrepassement des limites imposées par la nature (*peran/perôn*): l'humain brave la furie des éléments marins déchaînés et parvient à la canaliser à son avantage par

¹¹ *Ant.*, 332-375.

¹² *Ant.*, 247 et 323.

l'art de la navigation, sous-entendu. Cet outrepassement des limites naturelles se concrétise aussi dans l'appropriation/instrumentalisation progressive de la terre, qui se marque par l'usage d'un verbe d'action à la voix moyenne (*apotruetai*), voix qui marque le profit tiré de l'action par l'actant. Or, ce n'est pas l'élément naturel mais la divinité que l'homme «fatigue à son avantage». Qui plus est, cette divinité est qualifiée par un superlatif (elle est «la plus puissante» *hypertatan*), et par deux adjectifs qui devraient marquer son caractère divin, sa supériorité transcendante (*aphthiton, akamatan*), et qui sonnent au contraire comme des promesses de ressources exploitables à l'infini par l'humain. Cet infini du profit que l'humain tire de la nature est ensuite marqué temporellement, par la récupération/instrumentalisation du rythme cyclique de *chronos* pour jouir «année après année» des fruits de la terre, et par l'instrumentalisation de la race chevaline à son profit. Le *deinoteron pelei* constitue ainsi le cœur de cette strophe: c'est par un verbe de mouvement que le chœur exprime ce qui devrait constituer un état. Par là, il signifie bien que l'humain «n'est» pas *deinon* de la même manière que les autres êtres de nature peuvent l'être (le verbe *einai* aurait été alors plus indiqué). L'homme est donc tel que son «être» est dans le «mouvement», manière poético-rythmique de signifier l'auto-création et le devenir perpétuel qui le caractérisent.

L'épicentre de la première anti-strophe réside dans l'auto-transformation de l'*anthrôpos* neutre de la première strophe en *anêr* masculin. Ce n'est plus l'être humain en général, mais l'homme de sexe masculin, par opposition à la femme, au vieillard, à l'adolescent, en un mot, l'homme en âge d'être citoyen, qui devient le «sujet» de l'hymne. Cette remarquable transformation nous indique combien la tragédie se déploie dans une adresse à son public: c'est en fonction du collectif de spectateurs/citoyens athéniens, que l'humanité représentée poétiquement se module imperceptiblement, à partir de l'image originiaire d'une humanité trop universelle, et donc neutre. Cet *anêr*, paradigme de l'humanité potentiellement citoyenne, la première caractéristique qui lui est attribuée est la pensée, ou plus précisément l'action volontaire de penser: *periphradês*, adjectif tiré de *periphrasomai*, désigne le fait de réfléchir, de se mettre dans la pensée. Action volontaire, car mobi-

lisation du penser en vue d'une efficacité. Ce «sujet» pensant n'est mentionné qu'après qu'aient été évoqués les résultats de son penser: la maîtrise/capture successive des êtres volatiles, sauvages et marins, c'est-à-dire l'ensemble exhaustif des autres vivants. On remarquera par ailleurs que ces derniers sont présentés comme déjà organisés en collectivités: *phylon* ou «tribu» des oiseaux et *ethnè* ou «peuples» des bêtes sauvages. Or, *phyla* et *ethnè* sont précisément les divisions traditionnelles de la population, antérieures et constitutives du *dèmos* démocratique. La réforme de Clisthène à Athènes au VI^eme siècle, qui prépara l'institution de la démocratie au siècle suivant, a en effet consisté d'une part à faire passer la division traditionnelle de quatre *phylai* à dix, et d'autre part à constituer chacune de ces tribus par des *dèmes* agraires, maritimes et urbains¹³. En introduisant l'*anèr* après avoir successivement mentionné le travail de la terre et l'appropriation des animaux marins, le *stasimon* semble redoubler sur le plan d'une généalogie mythique cette historicité réelle, constitutive de la possibilité de la cité démocratique sous sa forme achevée au V^eme siècle. La transposition mythique nous fait ainsi voir l'ambivalence de «l'intégration» des anciennes structures sociales par le *dèmos*: il y a transformation, mais aussi domination. L'*anèr* qui pense réfléchit donc d'abord pour dominer: *kratei* est le verbe central de l'anti-strophe. Cette domination dont les échos de violence ne sont pas absents, n'est pourtant pas placée sous le signe de la force, mais sous celui de l'imagination: *kratei mekhanais*. L'homme domine et règne sur l'ensemble de la nature grâce à ses «inventions». La *mekhanè*, terme clé de toute la pièce, est en effet la capacité d'invention, l'imagination qui s'exerce et s'actualise dans des réalisations concrètes. Voilà pourquoi les premières *mekhanai* évoquées sont des «pièges»: filets pour capturer les créatures volatiles, marines, joug pour maîtriser et conduire chevaux et taureaux.

¹³ Cf. C. CASTORIADIS, «La polis grecque et la création de la démocratie», *Domaines de l'homme. Les carrefours du labyrinthe II*, Paris, 1986, p. 292, qui évoque ces deux aspects de la réforme de Clisthène, sans pourtant les mettre en référence avec le *stasimon* de l'*Antigone* de Sophocle, alors qu'il traite brièvement de cette pièce dans les pages suivantes.

La seconde strophe quitte le registre concret de la maîtrise de la nature, mais continue à louer l'exercice de l'intelligence dans le domaine pratique. Comme dans l'anti-strophe précédente, le chœur commence par énumérer les résultats de l'activité de l'*anèr*, avant de la nommer par le verbe *edidaxato*. Ici se marque au plus haut point la (sur)nature de l'homme, car l'usage de la voix moyenne, déjà attesté dans la première strophe, dédouble son potentiel: l'homme ne reçoit pas de l'extérieur, mais il s'apprend à lui-même-autrement dit, il invente- ce qui constitue le fondement même de son humanité¹⁴. Premièrement, la parole articulée, *phlegma* par opposition aux cris inarticulés des bêtes. Deuxièmement, le penser en situation pratique, *phronèma*, étrangement décrit comme «agité», «exposé au vent», *anemoen*. Pour comprendre le choix de ce qualificatif, il faut en venir à la troisième chose que l'homme s'enseigne à lui-même: les *astunomous orgas*. L'*orgè* désigne le mouvement, le gonflement de l'âme agitée. C'est pourquoi on la traduit souvent par «colère». Pourtant, c'est avec raison que Castoriadis interprète les *astunomous orgas* comme étant «les passions instigantes, c'est peut-être la meilleure traduction de cette idée de Sophocle si étonnante- nous pensons souvent la loi et l'institution comme rationnellement opposées à la fureur et aux passions- et si profondément vraie: à la racine de l'institution primordiale se trouvent une «volonté» et une interrogation prélogiques, et les institutions ne peuvent se maintenir sans passion»¹⁵. J'ai préféré traduire *orgè* par (im)pulsion, en insistant sur sa valence dynamique, son rôle de point de départ d'un mouvement dans l'âme. L'ordre de l'énumération s'éclaire alors: le *phronèma* est «agité», car l'exercice de la *phronèsis* suppose à sa racine l'(im)pulsion de l'*orgè*. L'*orgè* a donc une double valence: d'une part, elle peut être à l'origine de la *phronèsis*, l'intelligence en situation pratique qui est la condition de possibilité du bien vivre (*eu zèin*) au sein de la cité. D'autre part, l'*orgè* peut aussi se complexifier en colè-

¹⁴ Cf. C. CASTORIADIS, «Anthropogonie...», *op. cit.*, p. 30, qui met en évidence l'importance de la voix moyenne de ce verbe.

¹⁵ *Ibid.*, p. 31.

re, et plus fondamentalement en *hybris*. L'intérêt de l'expression *nomous orgas* est qu'elle conjoint ces deux potentialités: les lois permettent l'épanouissement des cités en tant qu'elles cadrent et jugulent les *orgai* hybristiques, mais en même temps, elles ont aussi pour origine une (impulsion de type orgiaque. L'apparent «cercle» logique qui résulte de l'origine identique de deux attitudes contradictoires (*hybris/phronesis*), se résout lorsqu'on le repense dans l'éclairage du verbe *edidaxato*. La voix moyenne a en effet pour fonction d'attribuer la responsabilité des *nomoi* aux seuls humains: les lois ne sont pas données par les dieux, elles proviennent d'une *orgè* strictement humaine, et l'homme se les apprend à lui-même. Autrement dit, il les invente, en s'apprenant à auto-maîtriser sa propre *orgè* originale, pour qu'elle se transforme en *phronesis*, au lieu de la laisser s'épanouir en *hybris*. Ceci nous renvoie alors à la *mekhanè*, entendue comme puissance d'imagination, capacité inventive d'auto-modification. Telle est la «(sur)nature» de l'humain: générer pour soi la *mekhanè* qui permet de se réinventer en transformant l'*orgè* en *phronesis*, via la création d'artefacts objectivés (lois, outils, pièges). Révéléateur de cette ambivalence constitutive de la *deinotès* humaine, susceptible de produire le pire comme le meilleur, le vers 360 clôt l'énumération de tout ce que l'homme s'est appris par l'adjectif *pantoporos*, faisant débiter la phrase suivante en lui juxtaposant son contraire, *aporos*. Ces deux adjectifs sont construits autour de la racine *poros*, qui signifie le «chemin» et j'ai choisi de conserver cette signification spatiale, en relation au verbe principal, qui est un verbe de mouvement: *ep'ouden erkhetai to mellon*. L'homme est donc présenté comme un être aux multiples ressources, et dans la continuité des verbes de mouvements utilisés précédemment pour le désigner, il apparaît ici que son être réside dans sa capacité d'invention continuellement mobilisée, qui lui ouvre la voie du futur: l'homme est le seul être vivant capable non pas de s'adapter à la nature ambiante, mais de la transformer à son avantage, ou d'inventer le moyen lui permettant de la fuir. A-t-on jamais vu un animal dont on pourrait dire qu'il invente la sortie par où fuir son milieu naturel? Une seule limite à cette expansion quasi-illimitée: Hadès. La capacité d'invention de l'homme est inefficace face à la mort. Mais le chœur enchaîne directe-

ment comme pour atténuer cette implacable et insurmontable limitation: même les maladies qui semblent sans recours, l'homme peut s'inventer une voie pour les fuir. Comment? toujours par la conjonction de sa capacité d'invention et de sa réflexion, cette fois mise en commun: *xum-pephrastai*, le parfait indique le résultat achevé de l'action de réflexion partagée. Lisons aussi entre les lignes: la répétition de l'idée de fuite (*pheuin, phugas*) et la limite instituée par *Haida monon* suggèrent assez clairement que l'homme est absolument libre, qu'il se forge lui-même son destin au fur et à mesure qu'il l'invente, la mort seule venant apporter un point final et transformer en nécessité rétrospective ce qui fut sur le moment un choix contingent.

Enfin, la seconde anti-strophe nous donne rétrospectivement la clé d'interprétation de l'ensemble du *stasimon*. *Periphradès, phronèma, xumpephrastai*, tous ces termes renvoient à l'intelligence engagée dans un processus volontaire de réflexion par rapport à la confrontation vivante de l'homme au monde, ce dont le terme d'«intelligence pratique» amoindrit singulièrement la portée. Ils sont ici condensés dans le *sophon* *ti*: l'intelligence active et vivante qui caractérise l'homme est l'analogue de la *sophia*, plénitude de la sagesse et apanage du divin. La différence entre l'homme et le divin réside dans la nécessité d'un concrétisation de la réflexion humaine dans un agir effectif: possède quelque chose de la sagesse, celui qui détient la capacité d'inventer (*mèlthanoen*) des arts/techniques (*tekhnas*). Tous les exemples précédents évoquaient les arts/techniques qui permettent de maîtriser et de dépasser les limites imposées par la nature (navigation, agriculture, chasse, domptage, équitation, médecine). Ici, nous assistons à un changement de registre: c'est exclusivement le champ inter-humain qui est envisagé comme «production» de la *mekhanè*. Toujours sous-tendue par l'image dynamique de la marche, la capacité imaginative est alors présentée comme ce qui permet «d'aller tantôt vers le bien, tantôt vers le mal», ces deux valeurs extrêmes étant définies politiquement. Il ne faut pas se méprendre sur ce «politique» en lui accordant un sens trop restreint: comme Aristote le théoriserait quelques décennies plus tard dans l'*Éthique à Nicomaque*, le politique est le cadre architectonique qui englobe aussi l'éthique. Ici non plus, il ne faut donc pas céder à la

tentation dualiste, mais penser l'indissociable unité du politique et de l'éthique. C'est pourquoi il faut comprendre que la *phronêsis*, en tant que forme d'intelligence innervant la vie, est une vertu aussi bien individuelle que collective. Elle est ici représentée comme actualisée dans un certain type d'homme: l'individu *hypsipolis*, «l'homme grand dans sa cité», qui est celui qui parvient à harmoniser, à «tisser ensemble (*pa-reirôn*)» les lois humaines et les serments divins (*nomous khthonos theôn t'enorkon dikan*). Néanmoins, la fragilité de ce tissage est implicitement annoncée par le rapprochement *Hypsipolis/apolis*, qui répond en écho au *pantoporos/aporos* de la strophe précédente. L'*hypsipolis* peut basculer au «mot» suivant en son contraire, transmutation rythmée par le *tote*, *allote*: ce balancement indique en effet que c'est le même homme qui peut tantôt aller vers le bien et tantôt vers le mal. Rien n'est donc plus fragile que la frontière qui fait passer de l'*hypsipolis* à l'*apolis*. L'image de la marche conjuguée à celle du tissage nous font alors comprendre qu'être *hypsipolis* ou *apolis* n'est pas un état, mais un mouvement d'auto-création perpétuelle. Tout comme Pénélope recommence indéfiniment le tissage de la toile qu'elle avait elle-même volontairement défilé, le tissage des lois humaines et des serments divins est un travail à géométrie variable, qui doit sans cesse s'adapter aux circonstances nouvelles. Le «tissage» d'hier n'est en effet peut-être plus celui qui convient aujourd'hui, et celui qui était *hypsipolis* dans un contexte donné peut donc se transformer en *apolis* en répétant exactement les mêmes actes, si ces derniers ne sont plus opportuns. Soulignons par ailleurs que la seule cause évoquée à la transmutation de l'*hypsipolis* en *apolis* est «le plaisir pris à l'audace» (*tolmas kharin*). Trait caractéristique de l'*apolis*, l'audace est donc porteuse d'un potentiel de séduction, et si l'homme rompt le tissage harmonieux des lois humaines et divines, c'est parce qu'il en tire un certain agrément. Il faudra s'attacher à comprendre le statut paradoxal de cette rupture, à la fois catastrophique et séduisante. Enfin, il faut évoquer les deux registres sur lesquels le chœur marque son rejet catégorique de l'*apolis*: il l'exclut du foyer, feu symbolique et centre originnaire de toute communauté humaine, et il refuse de lui accorder l'égalité dans l'actualisation de la capacité réflexive (*mêt'ison phronôn*). Ce dernier point se révèle

en fait être une tautologie, un cercle fécond, qui condense l'enjeu de la tragédie: il ne peut pas y avoir de *polis* sans exercice incessant de la *phronêsis* de tous les citoyens, et c'est cette interaction de leurs puissances réflexives qui les conduit à pouvoir se considérer comme des égaux, c'est-à-dire comme les membres d'une démocratie qui n'existe que dans et par ce mouvement. Dès lors, l'*apolis* ne peut être, par définition, que celui qui n'est pas un égal, parce qu'il n'est pas capable d'entrer dans le jeu de l'échange et du partage de la *phronêsis*.

2. La *deinotês* de Créon: *anêr* et *patêr*

Commençons par examiner le personnage de Créon à la lumière de la *deinotês*, puisque nous avons vu que cette dernière était représentée comme l'humanité référentielle d'un univers proto-démocratique indissociablement masculin et politique. Créon semble d'abord être en accord avec cette représentation: il adresse son premier discours aux membres du chœur en les appelant *andres*¹⁶. Ce discours est sous-tendu par le souci du bien commun de la cité, que Créon pose comme référentiel absolu: la patrie (*patra*), la terre (*khthonos*), synonymes de la *polis*, voilà ce qui constitue à ses yeux «ce qui sauve (*è sôzousa*)» les hommes¹⁷. Néanmoins, on relèvera déjà que le chœur est composé de vieillards, c'est-à-dire d'hommes qui, au niveau de la réalité des spectateurs/citoyens, ne font précisément pas partie des *andres*, des hommes en âge d'exercer leurs fonctions dans l'Athènes démocratique. Le seul *anêr* de la pièce au sens strict du terme, c'est Créon. C'est pourquoi, Créon a fait quérir les vieillards du chœur non pas pour prendre leur avis, mais pour leur annoncer l'édit qu'il a fait promulguer concernant le maintien de l'harmonie politique. Cet édit (*kêrugma*) est donc un acte effectif et individuel, résultat du seul *phronein* de Créon, et non pas le fruit d'une concertation collective. Or, Créon masque le caractère auto-référentiel de son édit, en le présentant com-

¹⁶ 162.

¹⁷ 182, 187, 189.

me l'actualisation d'un fondement hétéronome, qui n'est autre que la cité elle-même. Créon considère en effet son édit comme légitime, puisqu'il l'a rédigé en se donnant à lui-même comme loi (*nomos*) le référentiel du salut des citoyens (*astoi sôtêrias*)¹⁸. Telle est donc la première ambiguïté de Créon: il a érigé en loi pour tous (*nomos*) ce qui n'est qu'un contenu de pensée individuel (*phronêma*)¹⁹. Cette idiosyncrasie rend donc son édit caduc, et ce, même si la raison qu'il invoque est juste et même anticipée et partagée par le chœur: la *parodos* toute entière n'était que l'évocation de Polynice comme ennemi de la cité de Thèbes, sans équivoque possible²⁰. Qui plus est, c'est Zeus lui-même, le dieu garant de la Justice, que ce chant du chœur présentait comme le vainqueur de Polynice (*Zeus tropaios*)²¹. Créon est donc justifié de considérer Polynice comme l'ennemi de la cité, mais le problème est qu'il le fait seul, et surtout qu'il réifie ce jugement dans un édit présenté comme intangible. Créon commence en effet par poser que «celui qui estime un ami plus que sa propre patrie, celui-là je le méprise»²². Puis, il conclut: «telle est ma pensée réfléchie (*phronêma*), jamais de moi les mauvais (*oi kakoi*) n'obtiendront plus d'honneur (*timên*) que ceux qui sont dans le juste (*tôn endikôn*). Mais celui qui est dans de bonnes dispositions d'esprit (*eunous*) envers cette cité, qu'il soit vivant ou mort, c'est de la même manière qu'il sera honoré par moi (*homoiôs ex emou timêsetai*)»²³. A ce niveau, l'erreur de Créon est donc, *primo*, qu'il n'est pas engagé dans un processus de confrontation avec de mul-

¹⁸ 186.

¹⁹ Créon termine ses considérations sur le salut de la cité par ces mots: «moi, c'est au moyen de telles lois (*nomoi*) que j'accroîtrai cette cité» (191). Après avoir réitéré son édit relatif aux deux frères, Créon conclut: «tel est mon *phronêma*» (207). On voit l'intervention: Créon qualifie de *nomos* ce qui est un *phronêma*, puis il nomme *phronêma* son *kerugma*, alors qu'il devrait être un *nomos*.

²⁰ 100-161.

²¹ 126-143.

²² 182-183.

²³ 207-209.

tiples *phronêmata*, ce qui constituerait la seule justification de la validité de sa loi (*nomos*). Et ce, même si les *phronêmata* du chœur sont jusqu'ici en accord avec le sien, car il ne les a pas consultés pour rédiger son édit. *Secundo*, Créon ne peut parvenir à «tisser» ensemble les *nomoi* humaines et les serments divins, puisqu'il n'accepte pas d'entrer dans le rythme du balancement entre «bon» et «mauvais» qui caractérise l'*hypsipolis*. Les *kakoi* et les *kaloï* sont définis par lui seul et une fois pour toutes, sans même tenir compte de la mort. Or, la mort était précisément la seule limite que le *stasimon* reconnaissait à la *dei-notês* humaine. En se débarrassant de la dichotomie entre morts et vivants, Créon s'empêche ainsi paradoxalement d'entrer dans la dynamique qui caractérise la vie politique: avec son critère figé du bien et du mal, Créon échappe à l'agitation et au trouble nécessaires au développement de la pensée (*phronêma anemoen*).

Le second discours de Créon vient confirmer le fait que lui, le roi à la tête de la cité, n'est en réalité pas encore entré dans le processus de la vie politique. Très abruptement, Créon compare en effet les citoyens qui «murmurent» contre ses décisions à du bétail: «les ordres que j'ai donnés, des citoyens (*poleôs andres*) les supportaient avec peine (...) ils n'avaient pas le col sous le joug, comme il est juste pour consentir à m'aimer (*oud' hypo zugô lophon dikaiôs eikhon, ôs stergein eme*)»²⁴. L'image du col sous le joug (*amphilophon zugon*) est exactement la même que celle qui était évoquée dans le *stasimon* pour signifier la maîtrise/ domination (*kratein*) de l'homme sur les autres vivants, étape nécessaire mais préalable à l'institution de la vie politique²⁵. Il y a donc identification de deux *mekhanai* qui devraient être distinctes: la loi est ici un joug. Créon poursuit sa métaphorisation animale de l'humain lorsqu'il s'adresse à Antigone en la comparant à un cheval, animal qui était précisément cité comme dompté par le joug dans le *stasimon*: «sache que les pensées (*phronêmata*) trop rigides tombent facilement (...) je connais des chevaux remplis d'ardeur (*oïda tous thumou-*

²⁴ 291-292.

²⁵ 351.

menous hippous) disciplinés par un petit mors»²⁶. Créon se sert ensuite de la métaphore comme fondement/justification pour «cadrer/discipliner» Antigone dans une fonction sociale réelle: «il n'est pas permis de penser grand à celui qui est esclave auprès d'autrui (*ou gar ekpelei phronein meg'hostis doulous esti tôn pelas*)»²⁷. Le rythme de ces deux vers est comme l'écho déformé des vers 331-332: là où *pelei* terminait le vers 331, verbe de mouvement pour désigner la paradoxale dynamique de «l'être» de l'humain, le vers 478 finit par *ekpelei*, construit sur la même racine, mais qui fige le mouvement de «l'être» en une immobilité coercitive. Alors que le vers 332 se terminait par une préposition en assonance avec le verbe principal (*pelei/peran*), qui marquait l'élargissement de la dynamique de «l'être», le vers 479 prend fin avec une préposition en assonance (*ekpelei/pelas*), qui clôture Antigone dans la fonction instrumentale de l'esclave, et lui interdit le *phronein*. Tel est l'enjeu de la métaphorisation animale: refuser à autrui la capacité du *phronein*, et par là, le rejeter hors des limites de la vie politique. Or, ce faisant, Créon révèle la distorsion de sa perception de la politique, qu'il identifie au seul pouvoir: *kratein*, *kratè*, *kratos*, sont des termes qui reviennent sans arrêt dans sa bouche. C'est pourquoi, le rejet successif hors des limites du politique de tous les autres personnages est le révélateur du caractère *a-polis* de Créon: en «éliminant» tout le monde, il s'exclut lui-même du politique, qui ne peut qu'être partagé du *kratein* et du *phronein* entre plusieurs, et non pas apanage d'un seul.

Le statut *a-polis* de Créon se marque donc d'abord par l'animalisation des citoyens et par la réduction des femmes au statut de bête et d'esclave, puis il culmine dans l'identification de la loi de la cité avec la sentence paternelle. Dans le discours à son fils Hémon, Créon dit en effet: «voilà ce qu'il faut avoir à cœur: c'est après la sentence paternelle que tout doit être placé (*gnômés patrôas pant'opisthen estanai*)»²⁸. Soulignons que Créon reprend par là les paroles de son fils, mais en les

²⁶ 473-474 et 477-478.

²⁷ 478-479.

²⁸ 639-640.

distordant, comme à son habitude. Hémon venait en effet d'évoquer «des conseils utiles (*gnômas khrestas*)» au moyen desquels Créon «le guide/met dans la droite voie (*moi aporhois*)»²⁹. Alors que le «conseil» peut guider parce qu'il s'adapte à la réalité en visant le bien de celui auquel il est adressé, la «sentence» est ici érigée en fin absolue et elle efface le caractère instrumental du «conseil». Dans tout ce long monologue de Créon, la gloire, la volonté et le pouvoir du père sont mis à l'avant-plan, tandis que disparaît la cité, précédemment évoquée comme critère absolu: l'ami/enneemi n'est plus celui du bien commun, mais celui du seul père. A titre d'exemple, citons seulement l'enjambement des vers 655-656, *egô poleôs*: «puisque je l'ai prise quand elle désobéissait, moi, de toute la cité, seule, je ne me donnerai pas devant la cité le rôle de menteur et je la tuerai»³⁰. Le *egô*, rejeté en fin du vers 655 et le *poleôs*, déplacé en tête du vers suivant, créent un enjambement où Créon s'associe à la cité, auparavant effacée. Mais la cité ne revient à l'avant-plan que comme garant d'un serment que Créon s'est fait à lui-même, et dans son seul intérêt: le déplacement du *poleôs* a aussi comme conséquence de faire se terminer le vers 656 par *et pasès monèn*: stigmatisation de la solitude d'Antigone face à la totalité des citoyens qui font «bloc» avec leur chef, entérinement de sa faute par rupture d'avec l'ensemble de la collectivité, alors qu'il s'agit en fait de s'opposer au seul Créon...

Le point culminant de cette totale identification de la cité avec une «famille» dont Créon serait le roi/père tout-puissant est atteint dans les vers 661-667: «dans les affaires domestiques, celui qui est un homme honnête/adulte semblera être juste dans la cité (*en tois gar oikeioisin osis est'anèr khrestos, phainetai kan polei dikaios ôn*). Celui qui fait violence aux lois, en les transgressant (*osis hyperbas nomous biazeitai*), ou pense régenter ceux qui ont le pouvoir, celui-là n'obtiendra jamais d'éloge de moi. Au contraire, celui que la cité a placé à sa tête, il faut l'écouter et dans les petites choses, et dans les justes et dans les

²⁹ 635-636.

³⁰ 655-658.

choses contraires (*kai smikra, kai dikaia kai tanantia*)³¹. Une fois de plus, c'est le rythme qui nous met sur la voie du sens: l'*anèr* rejeté en fin du vers 661 pour être mis en évidence, nous indique que cela n'est rien moins que sa définition personnelle de ce terme que Créon nous livre ici. Or, rappelons que tout le premier *stasimon* visait précisément à définir l'*anèr* comme humanité pré-politique, notamment à partir de la possession de la parole, de la pensée, et des impulsions instituantes. Ici, il n'y a qu'un seul critère pour être considéré comme un *anèr*: être *khrèstos* (le même terme que celui utilisé par Hémon pour désigner les *gnômai* de Créon) dans les affaires qui concernent la famille (*oikos*). La polysémie de cet adjectif est intéressante: *khrèstos* peut signifier «adulte». Son emploi est alors pléonastique, lorsqu'il qualifie l'*anèr*. Dérivé de *khratomai*, «se servir de», il peut aussi vouloir dire «qui rend service, dévoué, obligeant», auquel cas il peut effectivement se référer à une disposition fondamentale de l'*anèr*/citoyen: le dévouement au bien commun. On insistera aussi sur le jeu des temps, associé à une position fondamentale des deux verbes principaux: l'effectivité de l'être-*khrèstos* au présent dans les affaires domestiques est la garante du paraître-*dikaïos* au futur pour les affaires publiques. De plus, le texte exploite ici une règle grammaticale «basique»: *phainesthai* suivi d'un participe est un verbe de *perception*, et suivi d'un infinitif, il est un verbe d'*opinion*³². Autrement dit, pour que rythme et sens coïncident, Créon aurait dû utiliser l'infinitif en tirant son *phainesthai* du côté de l'opinion et donc de la délibération et de la *phronèsis*. En utilisant le participe, il se contredit: ce n'est pas suite à une délibération réfléchie portant sur ses actes que l'*anèr khrèstos* sera jugé «être juste» par la communauté, mais suite à une mise en scène de lui-même pour les autres, qu'il leur *apparaitra* tel. Par là, Créon anticipe la contradiction de son propre critère, qui sera thématisée dans les vers suivants: il faut obéir à celui que la cité a placé à sa tête «dans les petites choses, les

³¹ 661-667.

³² Je remercie Francesco Gregorio d'avoir attiré mon attention sur le potentiel de cet usage de *phainesthai* par Créon.

justes et leurs contraires», ce qui sous-entend donc les choses injustes. L'*anèr khrèstos* peut aussi être *anèr adikos*.

Dès lors, le système de Créon est totalement clôturé: si *de facto*, aucun autre personnage ne correspond à la définition socio-biologique «réelle» de l'*anèr*, sa propre définition et tous ses actes vont dans le sens d'une restriction de l'*anèr* à la fonction royale qu'il occupe, hypostasie en un absolu solipsiste: il n'y a qu'un seul *anèr*, et c'est lui, le roi, en tant qu'il a le pouvoir (*kratein*). Aucun autre personnage ne peut donc posséder la *phronèsis* aux yeux de Créon, ce qui est magnifiquement illustré par son refus catégorique de se laisser enseigner quoi que ce soit par autrui. Ainsi, suite au discours d'Hémon, le chœur lui adresse le conseil suivant: «Prince, il convient, s'il donne un avis opportun, de l'écouter, et toi, fais-en autant pour lui, des deux côtés vous avez bien parlé (*eu gar eirètai diptè*)»³³. Ce point est important: le chœur prône la réciprocité, tout comme Hémon, lorsqu'il affirmait qu'il n'y a rien de plus important pour un fils que la gloire de son père, mais en ajoutant, «et rien de plus important pour le père que la gloire de son fils»³⁴. Or, Créon refuse d'apprendre d'Hémon, à cause de la différence d'âge: «comment quelqu'un de plus âgé pourrait-il apprendre ce qu'est le *phronein* par un plus jeune (*didaxomestha phronein*)? La nature l'interdit (*oi tèlikoide (...) hup andros tèlikoude tèn physin*)»³⁵. En se référant à la nature (*physis*) comme à une norme absolue, Créon méconnaît le fait central, dévoilé par le *stasimon*, selon lequel l'humain n'a pas de nature, mais une surnature qui consiste précisément dans sa capacité de s'inventer lui-même en s'instruisant (*edidaxato*) à partir de ce qui lui arrive au travers de sa confrontation au monde, et donc aussi à autrui. Créon refuse par ailleurs d'apprendre quoi que ce soit de son peuple. Hémon lui révèle en effet que «le peuple de la cité considère qu'Antigone n'a pas commis de fautes»³⁶. A quoi Créon rétorque par une

³³ 724-725.

³⁴ 703-704.

³⁵ 726-727.

³⁶ 733.

série de questions: «la cité me dira ce qu'il faut que je place à une place appropriée?», «avec un autre que moi, il faut que moi je gouverne cette terre (*arkhein*)?», «la cité n'est-elle pas soumise à celui qui la gouverne (*ou tou kratountos è polis nomizetai*)?»³⁷.

L'*hybris* due au refus «d'apprendre par les autres» atteint son point culminant dans l'auto-identification de Créon avec le divin, révélée par son appropriation de la terminologie qui est normalement réservée aux dieux. Dans sa colère contre Hémon, Créon l'accuse de «s'opposer à la justice de son père (*dia dikès iôn patri*)»³⁸. Or, nous l'avons déjà vu, *Dikè* est la Justice divine, par distinction d'avec le *nomos* et le *kèrugma* humains. Lorsque son fils lui dit le voir commettre l'erreur de l'injustice (*ou dikaia s'examartanôth'orô*), Créon lui répond par cette question: «je commets une erreur, parce que j'honore mes propres commandements (*hamartanô gar tas emas arkhas sebôn*)?»³⁹. Toute l'ironie tragique tient dans la différence qui sépare le point du point d'interrogation: Créon commet effectivement une erreur, parce que seuls les dieux peuvent être «honorés». Et Sophocle insiste, en retournant l'interrogation en affirmation d'Hémon: «tu n'es pas pieux, en foulant aux pieds les privilèges réservés aux dieux (*ou gar sebeis, ti mas ge tas theôn patôn*)»⁴⁰. Créon s'entête pourtant par un dernier thème: il traite Hémon de *miairon*, d'«être impur» par rapport à une souillure qui devrait être religieuse⁴¹.

Il faut ici rappeler que l'ambivalence qui caractérise tout personnage tragique est aussi présente chez Créon. Nous avons déjà vu que dans son premier discours, le souci du bien commun constituait réellement sa première préoccupation. Dans la même ligne, Créon admet qu'il ne s'est jamais «écarté du *phrenos*» de Tirésias et ce dernier lui répond qu'il a par là «dirigé droitement (*orthès*) la cité»⁴². D'autre part, Tiré-

³⁷ 734, 736 et 738.

³⁸ 742.

³⁹ 744.

⁴⁰ 745.

⁴¹ 746.

⁴² 993-994.

sias rappelle que c'est Créon qui a sauvé la cité, avec son aide (*ex emou tënd'ekheis sôsas polin*)⁴³. Autrement dit, Créon a pu agir efficacement en vue du bien commun, parce qu'il n'était pas enfermé dans le *monos phronein*. Si cet état de fait précédait l'action tragique, plusieurs «sursauts» de Créon hors du *monos phronein* sont évoqués tout au long de cette dernière. Après le départ d'Hémon, Créon reconnaît que le chœur parle bien (*eu legeis*) lorsqu'il lui demande si «toutes deux périront», lui suggérant qu'Ismène n'est pas coupable⁴⁴. Suite à sa réceptivité à l'intervention du chœur, Créon prend la décision de ne pas mettre à mort «celle qui n'a rien fait»⁴⁵. Pour Antigone, par contre, pas de pitié. Néanmoins, Créon a encore en vue le souci du bien commun dans sa condamnation, car il fait enfermer Antigone vivante, mais avec juste assez de nourriture pour que la cité entière échappe à la souillure⁴⁶. Après le discours de Tirésias, Créon admet que son esprit est troublé, et il marque son accord avec le coryphée, qui dit que Tirésias a prédit des *deina*. Jouant sur ce terme, Créon fait voir au chœur le développement de son *phronein*, posant «qu'il est *deimon* de céder, mais résister et se heurter contre le malheur ne l'est pas moins»⁴⁷. Comme remède à cette *deinotès* négative, identifiée au seul «terrifiant», le chœur suggère qu'«il faut du bon conseil (*euboulia*)»⁴⁸. Créon sort alors du *monos phronein*, en acceptant le partage de la délibération, lorsqu'il demande au chœur: «que dois-je faire, dis. J'obéirai, moi»⁴⁹. Mais il est pour lui déjà trop tard: suite à son enfermement dans le *monos phronein*, Créon a rendu pour lui-même et pour toute sa famille la voie du futur impraticable (*aporos*).

⁴³ 1058.

⁴⁴ 771.

⁴⁵ 771.

⁴⁶ 776-777.

⁴⁷ 1096-1097.

⁴⁸ 1098.

⁴⁹ 1099.

3. La *deinotès* d'Antigone: *anèr* et *mèter*

Deinon to koinon splanchnon
«Terrifiante et extraordinaire est la communauté des entrailles»
(Eschyle, *Sept contre Thèbes*, 1031)

La *deinotès* d'Antigone est plus complexe à analyser que celle de Créon, car il faut l'envisager à la fois en fonction du modèle de l'*anèr* dépeint dans le *stasimon* et de celui de l'*èthos* féminin, représenté par Ismène. La complexité du personnage d'Antigone tient en effet à ce qu'elle est une femme qui se comporte comme un homme, assumant la coexistence paradoxale d'une multiplicité de traits contradictoires. Plus subtilement encore: Antigone choisit et décide de plein gré d'agir comme un homme (*anèr*), à la seule fin de rétablir la continuité de la fonction maternelle (*mèter*), perturbée au sein de la famille des Labdacides. La mise en relation de l'accusation de Créon et du discours d'auto-justification d'Antigone face au chœur constitue la clé qui permet de comprendre cette étrange juxtaposition. Créon est le seul personnage qui thématise explicitement qu'Antigone se conduit comme un homme. Il stigmatise ce comportement comme point culminant de sa dénonciation de l'*hybris* d'Antigone: «maintenant moi, je ne suis pas un homme, c'est elle, l'homme, (*egô ouk anèr, autè anèr*)», si le pouvoir (*kratè*) est établi (*keisetai*) par elle sans dommage⁵⁰. Observons la gradation dans la gravité de l'accusation. On se souvient que Créon avait mis en garde Antigone contre ses «pensées trop rigides (*ta sklèr'agan phronèmata*)», puis qu'il l'avait comparée à «un cheval rempli de *thumos*»⁵¹. Le *thumos*, qui est du même ordre impulsif et prédis-cursif que l'*orgè*, une fois complexifié en «pensée rigide», est ensuite identifié par Créon à de l'*hybris*: «celle-ci possède un savoir achevé de la mesure (*autè hybrizein exèpistato*)»⁵². Nous retrouvons l'usage de la voix moyenne, qui reprend en écho l'*edidaxato* du *stasimon*:

⁵⁰ 484-485.

⁵¹ 473 et 477-478.

⁵² 480.

Antigone s'est appris à elle-même l'*hybris*, et elle est parvenue au point culminant, au maximum d'accomplissement et de perfection de ce «savoir». Sous-entendu: Antigone est ici *deinos/è*, au sens de «terrifiante». Comment s'y est-elle prise? «elle a outrepassé les lois établies pour tous (*nomous hyperbainousa tous prokeimenous*)»⁵³. Ceci constitue la première *hybris*, au plan de l'agir effectif (*hybris d'epei dedra-ken*), redoublée par une seconde *hybris*, à un niveau pour ainsi dire théorétique: Antigone exulte et étale au grand jour (*gelan*) ce qu'elle a fait⁵⁴. C'est alors, comme en point d'orgue, qu'intervient la subversion de la fonction de l'*anèr* par la jeune fille.

La logique dichotomique discréditerait ces propos de Créon, en invoquant le mot d'ordre de l'opposition prétendument irréductible des deux personnages: tout ce que Créon pourrait bien dire d'Antigone serait dès lors d'emblée faussé et donc aussi faux. Or, la complexité de la construction tragique ne permet pas une telle simplification. Créon thématise/dénonce ici avec justesse l'*hybris* d'Antigone, mais en même temps, le rythme de son discours révèle implicitement qu'il s'agit aussi en miroir de sa propre *hybris*. Dans les deux cas, il y a en effet distorsion, ou plus précisément mauvaise actualisation de l'impulsion instituante constitutive de la *deinotès* humaine. Cette égalité/identité des deux *hybristai* est marquée par la réversibilité des pronoms (*egô/autè*) via la fonction d'*anèr*, et en même temps par le jeu autour du verbe *keimai*, qui signifie «être étendu, immobile»: Créon parle d'abord des lois instituées (*nomous prokeimenous*), établies, figées, exposées au regard de tous, qui sont en réalité les lois surgies de sa seule *orgè*. Et il dénonce comme intolérable le fait que le pouvoir d'Antigone soit à son tour établi, figé, exposé aux regards de tous (*keisetai*). Par «pouvoir (*kratè*)», Créon désigne l'actualisation dans un agir effectif du penser rigide (*phronèma*) qui découle du *thumos/orgè* d'Antigone. Très concrètement, ce «pouvoir» s'identifie aux rites accomplis sur le corps de Polynice, cadavre immobile, figé, exposé aux regards

⁵³ 481.

⁵⁴ 482-483.

de tous... Or, ce «pouvoir» va ensuite être qualifié de *nomos* par Antigone elle-même: «jamais, en effet, si j'avais été par nature (*ephun*) mère d'enfants, ou si un mari avait disparu pour moi, je n'aurais pris en mains ce fardeau pénible qui fait violence aux citoyens (*bia politôn ton d'an èromèn ponon*). Pour le plaisir de quelle loi, est-ce que je dis ces choses (*tinos nomou dè tauta pros kharin legô*)? Si un époux avait succombé, il aurait pu y en avoir un autre pour moi, et un enfant aurait pu me naître d'un autre homme, si j'avais perdu celui-là. Mais ma mère et mon père enfermés dans l'Hadès, il ne peut plus jamais naître de frère pour moi. C'est en vertu de cette loi (*toiôde... nomô*) que toi, moi, je t'ai honoré plus que personne, et c'est à cause de cela que j'ai semé à Créon commettre une erreur (*hamartanein*) et avoir l'audace du terrifiant (*dèina tolman*), ô frère chéri»⁵⁵.

Ce passage est un carrefour sémantique crucial, qui tient ensemble selon un entrecroisement serré tous les fils de l'identité complexe d'Antigone. C'est pourquoi il vaut la peine de s'attarder à l'interpréter en détail. Antigone commence par conjindre selon un lien indissociable le rejet de toute «nature» féminine et la revendication de son acte «masculin». «Par nature», elle ne peut être, ni mère ni épouse. C'est d'ailleurs là le trait le plus structurel de son identité, à tel point qu'il est inscrit dans la matérialité de son nom: *Anti-gonè*, celle pour qui est barrée, condamnée, la voie «naturelle» de la procréation. Écoutons en contrepoint Ismène: «il faut avoir à l'esprit que nous sommes nées femmes, par nature (*gunaikh' ephumen*), de sorte que nous ne pouvons pas combattre contre les hommes (*pros andras*)»⁵⁶. Ismène pose la dichotomie «femmes»/«hommes» comme un donné évident, de nature, là où le personnage d'Antigone dévoile que l'identité sexuée n'est elle-même toujours qu'une création de surnature: en rendant les derniers hommages à son frère, elle qui ne peut ni enfanter ni se marier, se fait être une femme, elle se crée activement son devenir-féminin, qui ne constitue donc en rien quelque chose qu'elle aurait reçu passivement de la «nature».

⁵⁵ 905-915.

⁵⁶ 61-62.

Soulignons cette différence: la dichotomie femme/homme est dite par Ismène, la tentative de leur union est agie par Antigone. Cette différence cruciale entre les deux personnages, entre celle qui dit et celle qui agit, entre celle qui «est» et celle qui «se fait être», se cristallise autour de la question de la capacité imaginative (*mekhanè*). Ismène se définit en effet de la façon suivante: «je suis par nature sans imagination pour l'agir qui fait violence aux citoyens (*to de bia politôn dran ephun amèkhanos*)»⁵⁷. L'ambivalence des *astunomous orgas* est ici totalement gommée par Ismène, qui n'envisage pas qu'il puisse y avoir de violence à la racine de la création de la loi, et qui interprète toute violence comme ce qui agit nécessairement contre la loi⁵⁸. Plutôt que d'y céder, soulignons qu'Ismène préfère retourner la violence contre elle-même (*biazomai*)⁵⁹: pour une femme, mieux vaut «se faire violence» que de s'opposer aux lois édictées par les hommes dans la cité.

Or, Antigone assume précisément le fait contraire: elle a mobilisé sa *mekhanè* pour accomplir un acte qui fait violence aux citoyens. Ici, il faut oublier que nous lisons, et écouter parler Antigone, qui se révèle alors à nous dans toute sa *deinotès*, «extra-ordinaire» et «terrifiante», digne d'admiration mais aussi de pitié. Afin de restaurer le féminin dans son rôle essentiel de gardienne des limites entre la vie et la mort (procréation/rites funéraires), Antigone qui ne peut être une mère «par nature», est en effet amenée à s'inventer une (sur)-nature de mère, qui réside en un paradoxeal devenir *anèr*. Cela, le *sens thématisé* ne le dit pas, mais le *rythme du texte* le fait: le vers 905 met en évidence la négation du *mèter ephun*, et le vers 907 joue sur l'assonance de la désinence, *mèter! anèr: bia politôn ton d'an èromèn ponon*, ou selon une autre leçon *anèromen ponon*. Le potentiel tiré des ressources de la signification de la langue grecque est ici magistral: au niveau de l'audition, le spectateur de la pièce «entend» donc le signifiant *anèr*, mais condensé dans un autre signifiant (*an èromèn ou anèromen*) dont le si-

⁵⁷ 78-79.

⁵⁸ 58-60: Ismène envisage la mort qui les attend «si, en faisant violence à la loi (*nomou bia*), nous transgressons l'édit et les pouvoirs des tyrans».

⁵⁹ 66.

gnifié lui est précisément opposé. *Aireô* signifie en effet «prendre dans ses mains, saisir». *Eromen ponon*, c'est selon le traducteur Masqueray «s'imposer une tâche», mais cette traduction est trop vague et abstraite, quand Antigone désigne très concrètement son agir spécifique: «prendre dans ses mains la peine», gratter le sol pour en extraire la fine poussière qu'elle va ensuite étendre sur le corps du frère mort. Or, c'est là une activité de *mêtêr*, et non d'*anêr*. Le discours tragique parvient donc à exprimer l'ambivalence de l'identité d'Antigone en jouant sur la tension entre le sens thématisé et le rythme circulant.

Agir en véritable *anêr* par rapport au frère mort aurait consisté à tenter de le réintégrer post-mortem dans la cité. Dans l'*Ajax*, une autre pièce de Sophocle, l'exemple de l'attitude d'Ulysse est à cet égard paradigmatique. Alors qu'Ulysse dit d'Ajâx qu'il fut de son vivant son pire ennemi, il tente après sa mort de persuader les chefs Achéens de ne pas le laisser sans sépulture. La raison évoquée est la valeur (*arêtê*) d'Ajâx⁶⁰, et le fait qu'en lui rendant les derniers honneurs, Agamemnon et Ménélas passeront pour «des hommes justes aux yeux de tous les Grecs (*andras men oun Hellêsi pasin endikous*)»⁶¹. A l'arrière-plan de cet exemple, l'association *arêtê/kleos/dikaïos*, qui se retrouve aussi bien dans l'idéal de «l'humanité» (*andreia*) épique que tragique: un homme qui a de la valeur voit la déchéance que constitue la mort contrebalancée par la survivance éternelle de sa gloire dans la mémoire des vivants. Or, Antigone ne cherche jamais à faire reconnaître l'*arêtê* de Polynice par la communauté de la cité. La seule chose qui lui importe est d'enterrer le mort de sa main, à elle (*autokthêr*)⁶². Encore plus étrangement, c'est de son *kleos* à elle qu'elle ne cesse de parler: «je ne souffrirai jamais assez pour ne pas mourir glorieusement»⁶³, «d'où la gloire aurait-elle pu être plus glorieuse pour moi (*kleos g'an eukleesteron*) que d'avoir déposé mon frère dans son tombeau?»⁶⁴. La

⁶⁰ *Aj.*, 1357.

⁶¹ *Aj.*, 1363.

⁶² Cf. N. LORAU, «La main d'Antigone», *Métis*, 1986, pp. 165-196.

⁶³ 96-97.

⁶⁴ 502.

raison invoquée par Antigone à sa gloire subvertit totalement la signification du *kleos* propre aux *andres*: «il est beau pour moi de mourir en accomplissant ce devoir: le temps qu'il me faut plaire aux morts est plus long qu'aux vivants»⁶⁵. Or, c'est auprès des vivants que la gloire et la vertu de l'*anêr* doivent être reconnues, car les morts ne comptent plus, ils ne sont que des ombres éteintes, sans consistance, comme le déplorait déjà l'*eidôlon* d'Achille rencontré par Ulysse lors de sa descente aux Enfers⁶⁶.

Un autre aspect de la subversion qu'Antigone fait subir à la représentation de l'*anêr* tient dans son rapport à la parole. Lorsqu'il décrit la réaction d'Antigone confrontée au cadavre de Polynice remis à nu par les hommes de Créon, le garde dit «qu'elle poussait un cri aigu comme un oiseau désespéré, quand il voit vide de ses petits son nid désert»⁶⁷. *Ornithos oxun phoggon*. Le *phoggon*, c'est le cri inarticulé des bêtes, qui ne peut pas être porteur du sens, par opposition au *phthegma* humain, le son articulé qui possède la potentialité de se moduler en «voix» et donc en parole. Dans un contexte où c'est la fonction maternelle qui est très explicitement mise en avant par la comparaison du garde, Antigone est donc présentée comme celle qui régresse en-deçà de la première des trois caractéristiques les plus fondamentales de l'humanité des *andres*. Qui plus est, son cri est comparé à celui d'un oiseau. Or, la «tribu des oiseaux» désignait précisément les premiers êtres vivants à avoir été maîtrisés par l'homme. Ces oiseaux étaient par ailleurs qualifiés «d'esprits légers» (*koupho-noôn*)⁶⁸, par opposition aux multiples répétitions de la capacité réflexive caractéristique de l'homme.

Et de fait, qu'en est-il du *phronêma anemoen* d'Antigone, second trait typique de l'*anêr*? Créon, on se le rappelle, qualifiait de «rigide/figé (*skleros*)» le penser (*phronêma*) d'Antigone⁶⁹. Le chœur lui donnait anticipativement raison, en donnant la raison de cette rigidité:

⁶⁵ 74-75.

⁶⁶ *Od.*, 11, 488-491.

⁶⁷ *Ant.*, 422-425.

⁶⁸ 341.

⁶⁹ 473.

Antigone «ne sait pas s'apprendre à céder à ses malheurs (*eikain ouk epistatai kakois*)»⁷⁰. L'*anèr* dépeint dans le *stasimon* s'enseignait à lui-même son humanité au travers de sa confrontation avec une nature hostile. Or, précisément, il ne cédait pas au malheur infligé par l'extérieur, mais il puisait dans sa réflexion intérieure la capacité d'inventer les moyens de le dépasser. Soulignons que le chœur décrit aussi Antigone de façon opposée, comme étant «agitée», en reprenant la racine du seul qualificatif, mais sans plus évoquer son penser: «tousjours, les mêmes souffles de vent la possèdent (*tôn autôn anemôn ripai tēde ekhousin*)»⁷¹. Cette éradication de toute trace de réflexion au profit d'une possession/passivité à l'égard de ses propres forces intérieures avait déjà été annoncée auparavant de façon ambiguë: «toi, ton (im)pulsion intérieure qui ne juge que par toi seule t'a perdue (*se autogēnōtos orga*)»⁷². *Autogēnōtos* semblerait canaliser l'orgē du côté de la *phronēsis*, puisqu'il y est question de «jugement». Mais l'enfermement dans le point de vue idiosyncrasique marqué par le *auto*-⁷³,

⁷⁰ 472.

⁷¹ 929.

⁷² 872-875.

⁷³ Cf. N. LORAUX, *op. cit.*, pp. 168-169. À partir d'une étude grammaticale sur les composés en *auto*- utilisés dans cette tragédie, Nicole Loraux exploite le potentiel sémantique de l'ambivalence de ce terme relevé par Chantraine: les composés en *auto*- expriment «1) l'idée de par soi-même à soi seul, de soi-même 2) avec le sens d'identité avec autrui, de coïncidence». Loraux insiste donc sur le fait que «recourir aux composés en *auto*- servirait à dire l'identité monadique d'Antigone. Ce que, comme «pronom d'identités», *autos* peut exprimer de permanence de soi à soi, aux antipodes de toute altérité, tout cela passe dans le *autonomos* ou dans le *autogēnōtos* qui, à l'heure de la mort, caractériseront la fille d'Œdipe en sa singularité, telle qu'en elle-même (...) *auto*- dirait cette solitude de soi à soi qui caractérise la fille d'Œdipe» (pp. 170-171). Et en parallèle, elle souligne, *op. cit.*, p. 192, que «la mort d'Antigone est à la fois une mort en circuit fermé où la vierge *autonomos* s'est emprisonnée dans son propre voile, et une mort dont la mention exige que toute trace du soi ait été effacée, fût-ce sous la forme du *auto*-: parce qu'elle voulait abolir toute frontière entre elle-même et les siens, Antigone n'a, à proprement parler, plus de soi parce que, pour elle, il n'y a plus d'autre, fût-ce sous la forme d'un autre soi».

conduit en réalité Antigone à l'audace de l'*hybris*, le chœur le dit très explicitement: «tu t'es avancée à l'extrémité de l'audace, tu t'es heurtée avec violence au trône élevé de Dikè, ma fille»⁷⁴. Dikè, la justice divine, c'est donc aussi Antigone et non pas seulement Créon qui la transgresse. Comment cela est-il possible? Il nous faut ici boucler la boucle de la comparaison entre la *deinoiēs* d'Antigone et celle de l'*anèr* en retournant à notre point de départ: le statut non élucidé du *nomos* de Créon et de celui d'Antigone, dans leur rapport aux *astunomous orgas* de l'*anèr*.

Dans l'extrait pré-cité de son discours d'auto-justification, Antigone ne se réfère pas à la Dikè divine mais à la *kharis* d'un *nomos*, au plaisir, au «bon gré» d'une loi humaine. Or, rappelons que le *stasimon* définissait l'*apolis*, l'homme de la démesure, par l'expression *kharis tolmas*: plaisir pris à l'audace. Interchangeables, se pourrait-il que *nomos* et *tolma* soient aussi des termes équivalents, voire synonymes? La réponse donnée par la tragédie est indubitablement affirmative, à la condition que le *nomos* soit une loi qui émane d'un individu isolé, sans intervention d'autrui. *Auto-nomos*, tel est le reproche principal que le chœur adresse à Antigone: «tu vas mourir sans avoir été frappée par les épuisantes malédies, ni par les glaives mais par la loi que tu t'es donnée à toi-même, seule parmi les mortels, tu va descendre vivante dans l'Hadès (*autonomos zōsa monè thnētōn Haidēn katabēsē*)»⁷⁵. L'audace, l'*hybris* d'Antigone comme de Créon consiste donc dans l'*auto-nomos*, résultat du *monos phronēin*: la loi comme émanation de sa propre orgē, création solitaire et non pas fruit d'une délibération collective. Or, rappelons que la «loi» de Créon était au départ un *phronēma* partageable/-é par le chœur, tous étant d'accord, mais chacun de son côté, sur le fait de désigner Polynice comme l'ennemi de la cité. L'*hybris* est ensuite apparue dans le processus par lequel ce «penser» intérieur s'est actualisé en un acte extérieur de barbarie sur le corps de Polynice, délibérément laissé à la merci des bêtes sauvages, acte qui

⁷⁴ 853-856.

⁷⁵ 820-822.

n'a pas été décidé en commun, ni ratifié par l'approbation collective (Créon place le chœur devant le fait accompli). A cet acte fait aussi défaut la *mékhanè*: il n'y a pas d'imagination productrice dans l'édit rigide, intangible de Créon, puisqu'il est indifférent aux circonstances et aux aléas propres à la vie humaine.

De même, la «loi» qu'Antigone se donne à elle-même renvoie au premier abord à une donnée «partageable» avec d'autres et même avec tous, puisqu'il s'agit «d'Hadès», autrement dit de la finitude commune à tous les hommes. Antigone le thématise clairement: sa «loi», c'est qu'un autre frère ne peut pas naître de parents qui sont morts. Modulée plus finement, la «loi» d'Antigone, c'est le caractère intangible et inaltérable de l'ancrage généalogique et du passé: aucun homme ne peut rétrospectivement modifier ou effacer ce qui fut. Or, cette «loi» présente la caractéristique de ne pas être d'abord un *phronèma*: elle n'est pas le fruit d'une activité de penser, d'une délibération, mais une contrainte qui s'impose à chaque être humain, quel qu'il soit. Dès lors, cette «loi» se caractérise aussi par une absence de *mékhanè*: il n'y a pas de «capacité inventive» à mobiliser dès lors que la «loi» est l'événement avec majuscule, «ce qui survient» à l'humain et non pas ce qu'il peut «s'apprendre à lui-même». C'est pourquoi Ismène peut dire d'Antigone qu'elle «aime ce qui ne comporte pas de capacité inventive (*amèkhanôn eras*)»⁷⁶. C'est pourquoi on comprend aussi qu'Antigone lui «réponde» en répétant inlassablement sa résolution d'ensevelir son frère⁷⁷. Par cette litanie hypnotique en forme de leitmotiv, Antigone ferme son discours sur lui-même et elle s'exclut de tout dialogue possible puisque pour elle, il n'est pas question de réfléchir en commun pour peser le pour et le contre: accomplir les rites n'est pas un choix qui se discute mais une évidence qui s'impose. La «loi» d'Antigone nous apparaît alors comme «terrifiante», car elle est en réalité l'affirmation de la négation de toute loi, et par là de toute humanité. La mort constitue en effet la seule limite imposée à l'activité illimitée de penser

⁷⁶ 90.

⁷⁷ 80-81.

et d'inventer de l'*anèr*. «Hadès veut identiquement pour tous des lois égales» dit Antigone à Créon⁷⁸. Or, elle identifie là ce que le chœur posait comme deux choses bien distinctes, mais devant être «tissées ensemble»: les lois humaines, par définition changeantes, toujours modifiables pour s'adapter à la labilité de la vie, et le «serment fait aux dieux», qui est ici identifié à Hadès, la mort, qui est par définition le fixe et l'immuable. La tragédie met donc en évidence le paradoxe superflu selon lequel la finitude commune à toute l'humanité est, non pas ce qui la rassemble, mais ce qui la disperse, parce qu'elle lui est donnée/imposée et non pas co-inventée et co-enseignée.

Cette identification du *nomos* et de la *Dikè* d'Hadès rend la situation infiniment plus complexe que s'il s'agissait seulement pour Antigone de nier/détruire la pertinence du *nomos* au profit de la seule *Dikè*. Le *nomos* nié par Antigone, c'est en effet seulement l'édit de Créon, et pas celui qu'elle s'est donné à elle-même. Pourquoi Sophocle, si attentif à la terminologie choisie, n'a-t-il donc pas choisi de faire se référer Antigone à la seule *Dikè*? Pourquoi successivement *Dikè* dans son opposition à Créon et la *kharis* de son *nomos* dans son discours d'autojustification face au chœur? Un premier élément de réponse est fourni par le discours fameux où Antigone tient tête à Créon en invoquant Zeus, *Dikè* et les «décrets divins (*theôn nomima*)»⁷⁹. De ces décrets, elle nous dit seulement qu'ils sont «immuables, éternels» mais sans leur donner de contenu: Antigone les invoque et s'y réfère comme à des *formes vides*. Le seul «contenu» thématisé à la fin de ce discours concerne l'acte humain qu'elle a posé en fonction de ces décrets divins vides de substance: «j'aurais eu honte si le mort né de ma mère était resté cadavre sans sépulture»⁸⁰. Antigone révèle déjà par là que les «décrets divins» se réduisent finalement à la loi qu'elle s'est donnée à elle-même. Retour à notre interrogation de départ: qu'est-ce que cette «loi» qui est l'affirmation de la négation de toute loi? Qu'est-ce que cette Justice divine qui est invoquée comme étant le fondement de cet-

⁷⁸ 519.

⁷⁹ 450-470.

⁸⁰ 467-468.

te loi et qui se révèle en fin de compte lui être identique? Cercle logique, impasse, aporie, réduction de l'altérité irréductible au Même, au Soi: à l'*auto-nomos*.

Nous atteignons ici le paroxysme du «terrifiant» d'Antigone: la «loi» qu'elle s'est donnée à elle-même est et n'est pas une création de la surnature humaine. Nous l'avons vu, il n'y a jamais pour l'humain de «nature» qui s'imposerait à lui comme un destin, puisque même l'identité sexuée se caractérise par une reprise/recréation volontaire. Cette réinvention de soi peut aller jusqu'à l'extrême paradoxe: choisir de s'inventer une «surnature» qui ne serait que le redoublement, l'engluement dans une nature biologique pourtant jamais donnée mais toujours reconstruite. Telle est la création monstrueuse de la *mekhanè* d'Antigone: elle s'est inventé volontairement une «nature» à laquelle elle ne peut échapper en choisissant de sacrifier le lien du sang. «Il n'y a pas de honte à honorer les êtres nés des mêmes entrailles (*tous homosplaghnous*)», dit-elle⁸¹. Or, parmi les êtres vivants, seul l'humain peut avoir la perception consciente de cette origine commune, et seul, il peut l'ériger en critère absolu lui dictant toute sa conduite. En sacrifiant le lien du sang par sa transformation en «loi», la surnature d'Antigone se nie donc elle-même tout en s'affirmant, puisque seul le décrochage de la *scala naturalis* qui caractérise l'humain peut paradoxalement lui permettre de revendiquer d'y être inséré. Le constat final est donc résumé dans cette réplique d'Antigone à Ismène: «laisse-moi subir le terrible (*pathein to deinon*) issu du conseil funeste que j'entretiens avec moi-même (*tèn ex emou dusboulían*)»⁸². Au lieu d'inventer activement son humanité comme surnature en commun avec d'autres, *deinotès* extra-ordinaire, Antigone subit le destin naturel qu'elle s'est elle-même inventé toute seule, *deinotès* terrifiante.

A force de vouloir conjindre les fonctions de *mèter* et d'*anèr*, Antigone, la jeune vierge, s'est en effet exclue de toute forme de communauté: à l'opposition disjonctive simpliste «Antigone/famille ou Ha-

Créon/cité», il faut substituer le constat de l'*aporía*, de la situation bloquée pour les deux personnages, qui ne peuvent en réalité appartenir ni à la famille (*oikos*), ni à la cité (*polis*). Antigone s'en plaint explicitement, en se lamentant sur le fait qu'elle n'est à sa place nulle part, car elle ne peut «habiter ni avec les vivants ni avec les morts (*metoikos, ou zôsin, ou thanoustin*)»⁸³. Elle poursuit ce constat par l'évocation de la déliaison successive de tous les liens intersubjectifs, marquée par la répetition psalmodique des *alpha* privatifs: *aklautos, aphilos, anume-naios*⁸⁴, *alektron, anumenaion, ouïe tou gamou meros lakhsousan, ouïe paidion trophe*⁸⁵: «sans être pleurée, sans amis, sans chant nuptial, sans avoir été unie à aucun homme, sans hyménée, sans avoir nourri de petit enfant». Pourtant, Ismène évoquait la possibilité pour les femmes de s'inventer leur sur-nature autrement que par la sacralisation du lien du sang: le pacte symbolique du mariage, par lequel la famille peut aussi constituer le fondement de la cité. Ismène parle en effet d'Antigone comme étant la fiancée d'Hémon (*numpheia*)⁸⁶, et elle rappelle à Créon «ce qui était convenu entre Hémon et Antigone (*hèrmosmena*)»⁸⁷, et que sa condamnation annihile *Hèrmosmena* vient de *harmozô*: «adapter, ajuster, unir», comment mieux désigner le travail incessant de la recherche d'harmonie habitant l'humain, que la «rigidité» de Créon est parvenue à figer dans une immobilité de mort? Soulignons à ce propos une dernière manifestation ironique de la perméabilité de la «frontière» identitaire entre Créon et Antigone. Aux reproches d'Ismène, Créon répond: «c'est Hadès qui pour moi rompra le mariage»⁸⁸. Créon invoque donc lui aussi les divinités infernales pour s'opposer à un pacte convenu entre humains. On voit par là que le tissage harmonieux «du serment fait aux dieux et des lois de la terre» peut être rompu par l'*apolis* en invoquant indifféremment le *nomos/kérugma* ou Ha-

83 852.

84 877.

85 917-918.

86 568.

87 570.

88 575.

81 511.

82 95-96.

dès/Dikè. Mais toujours, l'*apolis* est celui qui fonctionne dans la logique disjonctive/dichotomique, en hypostasiant l'un des deux pôles humain/divin au détriment de l'autre.

Au terme de cette «reconstitution», il reste à évoquer l'ultime pièce du puzzle, la clé de voûte qui fait tenir le nœud complexe de l'identité d'Antigone. Selon une logique que nous avons maintenant rencontrée à plusieurs reprises, cette «clé» si essentielle n'est jamais thématisée: elle constitue un arrière-fond flottant, implicite, que le spectateur/lecteur peut néanmoins parvenir à reconstituer à partir de bribes éparpillées qui traversent obliquement toute la pièce. Nous avons vu qu'Antigone cherche à s'inventer une surnature de mère, après avoir simplement posé qu'elle ne pouvait pas l'être par nature. Mais elle n'a pas clairement explicité le pourquoi de cette incapacité naturelle. Cette raison semble au premier abord si évidente, que tout le monde comble spontanément la lacune: à cause de l'inceste dont elle est issue. Est-on pour autant bien certain d'avoir conscience de l'ampleur de la démesure de la relation incestueuse de Jocaste et d'Édipe? Repartons du constat de l'échec d'Antigone: par la sacralisation du lien du sang qu'elle s'institue comme «loi», Antigone ne parvient pas à actualiser sa capacité inventive/imaginative, puisque sa surnature se limite en réalité au simple redoublement de sa nature biologique. La question est donc: pourquoi ce choix, pourquoi cette focalisation sur la «communauté des entrailles»? Et s'il fallait prendre Antigone au mot, en remontant jusqu'à ce commencement originier qu'est le ventre maternel de Jocaste? Nous parviendrions alors à déchirer le voile de l'amnésie dont semble frappée cette pièce pour nous trouver confrontés à ce fait: à l'origine de la vie, il y avait la mort, car Jocaste avait d'emblée condamné le fruit de ses entrailles. Le vieux serviteur dans l'*Œdipe-Roi* le dit clairement et insiste: c'est elle, la mère, qui lui avait remis l'enfant pour le faire périr, «par crainte d'oracles funestes»⁸⁹. La terreur atteint ici son comble: c'est avec l'enfant qu'elle avait d'abord voulu tuer que Jocaste a par la suite de nouveau donné la vie. C'est pourquoi tous les enfants nés de cette union monstrueuse sont condamnés au

⁸⁹ *Œdipe-Roi*, 1171-1176.

statut hybride de «mort/vivant» dès leur naissance. Ainsi s'explique cette réplique d'Antigone à Créon, dont on néglige souvent l'importance: «je savais bien que je dois mourir-comment pourrait-il en être autrement?-mourir, même si toi, tu n'avais pas fait proclamer ton édit (*kei mè su proukèruxas*)»⁹⁰. De même, lorsqu'Antigone dit qu'elle ne peut pas laisser sans sépulture «le cadavre du mort né de ma mère (*ton ex emès métros thanon' nekun*)»⁹¹, il ne s'agit pas d'un pléonasme: Polydice vivant était déjà un mort né de Jocaste, qui est désormais réduit au statut de cadavre. Fil conducteur implicite entre l'intrigue de l'*Œdipe-Roi* et celle de l'*Antigone* émerge alors la répétition d'une sorte de scène originaire, qui est comme la marque de la distorsion affectant les rapports mère/enfant mâle dans cette lignée. Refoulée dans le passé, la scène du corps vivant du nourrisson (Édipe exposé à la nature hostile du mont Cithéron pour devenir cadavre, les pieds liés/perçés (par qui? par elle, bien sûr...)) pour qu'il n'ait aucune chance d'en échapper. Mais cette scène est un *phantasma*, une création purement «imaginaire», puisqu'elle n'a pas eu lieu: le berger a eu pitié et il a sauvé l'enfant. Dans le présent de l'intrigue, cette scène se répète: à la place du corps vivant du bébé, il y a le cadavre du guerrier adulte, Polydice, cet autre fils de Jocaste. À la place de l'interdit divin oraculaire de donner la vie, il y a l'interdit humain de Créon d'accorder la «belle mort». À la place du phantasme de la mort par exposition, il y a la réalité concrète du cadavre qui pourrit à l'air libre, charogne rongée par les bêtes sauvages: la structure est rigoureusement analogue, mais symétriquement inversée.

C'est donc la faute de sa mère qu'Antigone tente de réparer en voulant enterrer à tout prix Polydice, autre fils de Jocaste, et double expiatoire d'Édipe. Ceci conduit à moduler la radicalité abrupte du face-à-face tyrannie/résistance, selon lequel on a souvent voulu interpréter la relation d'Antigone et de Créon. En réalité, l'édit de Créon a exactement la même valeur que l'oracle fait à Jocaste. Il n'est que le déclencheur qui permet l'actualisation de la *deinotès*. Celle de Jocaste est le

⁹⁰ *Ant.*, 460-461.

⁹¹ 466-467.

paradigme du féminin/terrifiant: mère mortifère, car femme faisant passer son plaisir par dessus tout, fût-ce une limitation venue des dieux⁹². La *déinothès* d'Antigone, par contre, est «extra-ordinaire et terrifiante», tout en nous la rendant digne de pitié, car c'est pour réparer l'*hybris* maternelle qu'elle est amenée à s'inventer sa (sur)-nature de mère, qui réside en un paradoxal devenir-homme (*anèr*). Si Antigone commet l'*hybris* à son tour, c'est parce qu'elle choisit de n'être pas capable d'inventer le moyen qui lui permettrait de s'arracher à cette surdétermination du passé pour «s'avancer sur le chemin du futur (*erkehtai to mellon*)»⁹³. Ou plus terrifiant encore: parce qu'elle choisit de mobiliser sa capacité inventive pour figer en destin implacable sa généalogie, dont elle choisit d'être la victime. L'ombre de Jocaste, la mère mortifère, plane en effet sur Antigone jusqu'à son dernier souffle, car c'est en choisissant l'étranglement par pendaison qu'elle se suicide, comme sa mère. Nicole Loraux a bien mis en évidence l'importance de la répétition de ce geste terminal⁹⁴. Pour lui donner tout son relief, il faut aussi évoquer deux autres références obliques à Jocaste qui démontrent combien sa présence/absence est au cœur de l'identité d'Antigone. La première est la comparaison, en apparence incongrue, de la jeune vierge avec Niobé, inconnue, mais identifiée en référence à sa généalogie et au terme de sa «geste»: sa minéralisation, enfermée dans la pierre comme Antigone. Je n'analyserai pas ici cette comparaison en détail⁹⁵. Qu'il suffise de rappeler que Niobé est une figure para-

⁹² L'oracle disait en effet simplement que l'enfant né et de Jocaste et de Laios ferait périr son père. C'était dès lors à la capacité imaginative (*melkhanè*) des deux époux d'inventer le moyen pour que cet oracle ne se réalise pas. Or, à l'abstinence (un remède possible), Jocaste a préféré le meurtre du fruit de ses amours. L'aspect hédonique de Jocaste est par ailleurs indiqué dans l'*Œdipe-Roi* par sa célèbre remarque selon laquelle «bien des gens déjà ont dans leurs rêves partagé la couche maternelle. Qui méprise ces terreurs-là supporte aisément la vie» (981-983).

⁹³ 360-361.

⁹⁴ Cf. N. LORAUX, *op. cit.*, pp. 190-196, ainsi que *Façons tragiques de tuer une femme*, Paris, 1985, pp. 31-60.

⁹⁵ 823-833. Je renvoie à l'analyse de Jean Alaux dans ce même volume.

digmatique de la mère mortifère, puisque sa vantardise a conduit sa progéniture à être décimée par les flèches d'Apollon. Niobé est donc une figure-relais/écran pour désigner obliquement l'identification d'Antigone avec Jocaste. La seconde référence à Jocaste intervient dans le chant du chœur qui suit son long dialogue avec Antigone. Elle concerne l'évocation de la légende «des deux fils de Phinée, frappés d'un coup exécrable par leur sauvage marâtre qui les rendit aveugles: elle leur creva les orbites douloureuses des yeux non avec un glaive, mais avec ses mains sanglantes et les pointes de ses navettes. Les malheureux dépérissaient et pleuraient leur funeste sort, possédant une naissance issue de l'union malheureuse de leur mère (*matros ekhontes anumpheton gonan*)»⁹⁶. La figure de la mère est ici dédoublée en «bonne» et «mauvaise», mais leur tension vers une réunification en Jocaste ne fait aucun doute. L'allusion aux yeux crevés renvoie évidemment au geste d'auto-mutilation d'Œdipe. Mais le rôle actif de la marâtre joint à la mention de la «naissance issue de l'union malheureuse» de la «bonne» mère, révèlent obliquement que ce sont les «unions» de Jocaste qui ont condamné ses enfants à s'auto-mutiler ou à se faire pé-
rir de leurs propres mains.

4. Devenir *anèr*, destin naturel ou auto-invention (sur)naturelle?

Au terme de cette étude, quelques remarques conclusives pour revenir à notre question de départ: quelle effectivité l'aporie fictionnelle de l'*Antigone* de Sophocle est-elle susceptible d'avoir dans la vie réelle de la cité démocratique, celle de l'Athènes du Vème siècle, et, pour-quoi pas aussi, la nôtre? Nous avons vu que, loin de personifier l'opposition irréductible de la cité et de la famille, Antigone et Créon sont deux individus qui ne peuvent trouver leur place *ni* dans la cité, *ni* dans la famille, de par leur auto-enfermement dans le penser seul (*monos phro-nein*) et l'audace que représente leur volonté d'auto-nomie. Individuali-

⁹⁶ 970-980.

tés atopiques par leur mouvement d'exclusion de toute collectivité, les personnages d'Antigone et de Créon explorent aussi les limites et les potentialités les plus extrêmes de la *deinotês*, le «terrifiant/extraordinaire» qui caractérise la (sur)-nature humaine. Le nœud de la complexité de cette *deinotês*, que le chant du chœur a explorée sous toutes ses facettes, réside dans l'unité paradoxale de l'*hybris* et de la *phronêsîs*, qui plongent toutes deux leurs racines dans l'*orgê*, l'impulsion qui peut détruire ou créer les lois. Telles les deux faces d'une pièce de monnaie, *hybris* et *phronêsîs* regardent dans des directions opposées et ne se croisent jamais, tout en étant dos à dos, indissolublement liées.

La tragédie nous a alors elle-même dévoilé ses propres limites, au travers de ses personnages qui peuvent «agir» l'*hybris*, mais jamais la *phronêsîs*: cette dernière peut être *dite*, car observée, et pour ainsi dire *théorisée* par les personnages⁹⁷, mais aucun ne peut l'actualiser dans une pratique effective. Pour Hémon, Tirésias, Ismène et pour le chœur, l'activité de penser fonctionne bien, mais la capacité imaginative fait défaut. On aura aussi remarqué que le *stasimon* exalte toujours l'humanité par rapport à sa capacité de penser engagée dans la vie, et étrangement jamais par rapport à la pensée contemplative ou abstraite. C'est que *le chœur ne s'auto-analyse pas*: c'est du monde des hommes vivants qu'il cherche à rendre compte, pas de celui des êtres/phantasmes de mots⁹⁸. La tragédie ne peut donc pas «agir» dans la cité, elle peut seulement observer, dire et montrer. C'est déjà beaucoup, et c'est peut-être même l'une des voies privilégiées à partir desquelles la dynamique de l'action citoyenne peut s'enclencher: tout comme deux signes négatifs s'annulent en positif, la contemplation passive interne à la scène tragique couplée à la *theôria* des spectateurs qui lui font face, constitue le catalyseur du processus d'éducation au travers duquel chacun est invité à s'apprendre à lui-même (*edidaxato*) la *phronêsîs*, intervention/recréation au jour le jour de la pratique citoyenne.

⁹⁷ Rappelons que *theôrein* veut dire «contempler».

⁹⁸ Stupéfaction (*thaumazein*): le philosophe serait-il lui aussi un être de fiction?

Jean Alaux

ANTIGONE ET NIOBÉ: SOUS LE SIGNE DE L'OXYMORE*

*The Night-mare LIFE-IN-DEATH was she,
Who thickens man's blood with cold*
S. T. COLERIDGE

En terre antique aussi, la *rencontre fortuite* peut être belle et porteuse de sens, surtout si les textes l'inscrivent déjà en eux, instruits bien avant nous que la plasticité du mythe s'ouvre à l'infini de l'interprétation, mais aussi qu'au fil des œuvres qui l'informent perdure et s'accroît, antérieur à tout concept, un foyer de substance irréductible. Nous voudrions l'éprouver ici en tâchant d'éclairer l'histoire d'Antigone par le mythe de Niobé, à travers quelques-unes de ses occurrences tragiques, certes, mais en recourant aussi à d'autres évocations célèbres de la mère pétrifiée, d'Homère à Ovide et au-delà. On ne postulera pas de filiation entre des textes fort éloignés les uns des autres; on se fierait simplement aux échos structurels entre les différentes reprises d'un mythe qui entretient des rapports étroits avec la figure de la fille d'Œdipe.

Orgueil et ironie

Au début du quatrième épisode d'*Antigone*, l'héroïne quitte progressivement la scène et le monde des vivants. Créon, qui songeait au

* Une première version de ce texte a bénéficié des avis de Perrine Galand-Hallyn et de Patrick Labarthe. Je remercie Lambros Couloubaritis d'avoir bien voulu me donner l'occasion de la remanier en vue du colloque sur «Antigone et la résistance civile», et Françoise Létoublon pour sa relecture critique.