

1. Introduction, aspect théorique et formulation de la problématique:

Ce travail porte sur la pièce *Antigone* de Jean Anouilh parue en 1946 et dont le thème remonte au mythe antique. Il s'agit d'une réécriture portant une nouvelle vision de l'ancienne *Antigone* de Sophocle déjà rédigée vers 441 av. J. C. Ce thème a fait couler tant d'encre et n'a cessé d'inspirer des metteurs en scène. Chez Cocteau 1922, Brecht (1948), Adel Hakim (2011)¹ et autres, *Antigone* symbolise la révolte contre l'ordre établi, en quelque sorte, la résistance contre l'injustice.

A travers ce travail, nous œuvrons à une analyse sémiologique du texte dramatique et d'une de ses représentations théâtrales. Nous avons déjà hésité, pour titrer ce travail, entre le choix du mot *sémiologie* ou *sémiotique*. Une rapide documentation nous a montré que les deux dénominations sont presque équivalentes et recouvrent les mêmes domaines d'étude, "*elles désignent la science des signes et des significations (du grec sêméion: "signe", "présage")*"²

Pour le mot "*sémiologie*", il est d'origine française et revient à Ferdinand de Saussure, le premier à avoir emprunté ce mot déjà employé en médecine (pour renvoyer aux études des symptômes des diverses maladies) et l'a utilisé en linguistique. Le second mot est la transcription du terme anglais *semiotics* utilisé par Charles S. Peirce et Charles Morris pour désigner presque les mêmes concepts. Si ce second terme a été adopté par l'Association Internationale de Sémiotique en janvier 1969 et a été utilisé par la fondation de la revue internationale *Semiotica*, cette association n'a pas tout de même exclu le premier mot.³ Certains théoriciens soulignent certaines nuances de signification entre les deux termes mais chacun conçoit la chose à sa manière sans qu'ils ne s'y mettent jamais d'accord. La grande majorité d'entre eux tend à prendre ces mots pour équivalents sémantiques, ce que nous allons alors adopter dans ce travail tout en imitant bien Emile Benveniste qui emploie alternativement dans ses articles les deux adjectifs *sémiotique* et *sémiologique* tout en préférant le substantif d'origine française *sémiologie*.

Avant d'aller plus loin, il faut bien préciser que l'approche sémiologique du texte dramatique diffère, en quelque sorte, de celle de la représentation même si le texte verbal demeure le même, cela revient au seul fait que, dans le second cas, ce texte devient oralisé et entre en interaction avec les autres éléments de la mise en scène⁴.

Dans ce travail, loin de s'arrêter sur une étude détaillée du texte écrit avec tous ses composants (titre, genre, arguments, préfaces, avant propos, listes etc), ce qui semble alourdir notre tâche, la déborder et la faire éloigner de son objectif, nous nous limitons plutôt à l'analyse de ce que Gallèpe (Thierry) appelle le texte et qui comprend les répliques et les didascalies par rapport à ce qu'il appelle le paratexte et qui englobe tous les éléments déjà cités supra⁵. Sans minimiser la valeur du paratexte, le texte avec ce qu'il comporte d'indications scéniques directes et de "*matrices de représentativité*" d'aspect plus ou moins indirect semble répondre le plus à nos besoins d'étude.

Comme le mentionne Vingeant (Louise), "*la sémiologie [du texte dramatique] emprunte à la narratologie au moins deux de ses outils d'analyse: la logique du récit et le système actantiel*"⁶. C'est pourquoi, nous allons nous intéresser à dévoiler les rapports de force entre les divers protagonistes vus en tant qu'actants pour mieux saisir la logique derrière le développement de l'action. Nous allons aussi tenter, suivant les conseils de cette même théoricienne, d'étudier les didascalies tout en proposant une typologie des diverses indications scéniques mentionnées soit directement, soit indirectement⁷.

Dans une deuxième étape du travail, nous allons analyser la représentation théâtrale dans son rapport texte-scène. Nous avons opté pour la mise en scène de Nicolas Briançon (théâtre Marigny) jouée en 2003⁸ [Décors de: Pierre Yves Leprince. Costumes de: Sylvie Poulet et Martine Malotte. Eclairages de: Gaëlle de Malglaive. Musiques de : Jean-Claude Camors. Avec pour les rôles principaux: Barbara Schulz, Robert Hossein et Bernard Dhéran⁹].

Il nous a paru plus simple et plus aisé de procéder à la manière d'Anne Ubersfeld et non à celle de Kowzan (Tadeusz)¹⁰ et de regrouper les signes pour faciliter leur observation. Cette théoricienne propose dans son ouvrage *Lire le*

théâtre II l'étude de trois systèmes de signes à savoir : espace, objets et comédien. Ce découpage, selon elle, est fondé sur la conception et la manière d'assimiler du spectateur. Toutefois, une fois étudié séparément, chacun de ces éléments peut être réétudié en interrelation avec les autres¹¹. Loin de s'arrêter sur l'analyse de chacune des séquences de la représentation, travail ample qui débordera le cadre de cette étude, nous allons plutôt nous intéresser aux moments forts du jeu en liaison avec les matrices de représentativité déjà relevées du texte écrit.

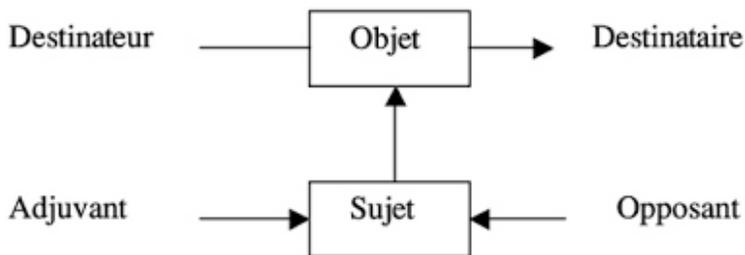
Nous visons à travers l'analyse de ce spectacle qui nous a paru, à première vue, fidèle au texte dramatique à souligner comment les signes textuels (T) ont été reproduits par des signes représentés (P), comment les réseaux de significations textuels ont été exprimés à travers la mise en scène. Dans le cas où il s'agit vraiment d'une représentation fidèle, en quoi consiste cette fidélité et quel est le vrai rapport entre (T) et (P) et quelle différence y-a-t-il entre eux.

2. Approche du texte dramatique:

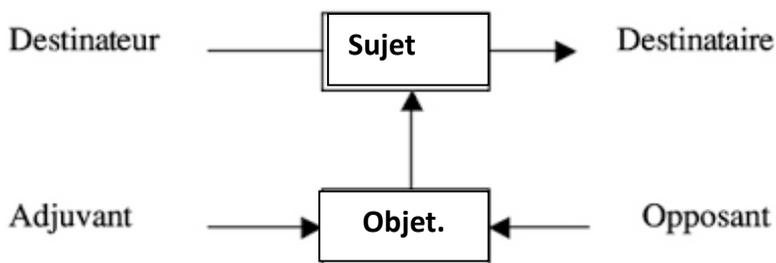
Dans cette première partie du travail, nous nous intéresserons à l'étude de la macrostructure de la pièce c'est-à-dire aux structures profondes de la fable d'*Antigone* qui se cachent derrière les détails du discours ainsi qu'aux transformations qu'elles subissent. Pour le faire, nous revenons au schéma actantiel d'Algirdas Julien Greimas tout en l'enrichissant des aménagements faits par Anne Ubersfeld dans son livre *Lire le théâtre*.

2.1 La macrostructure de la pièce:

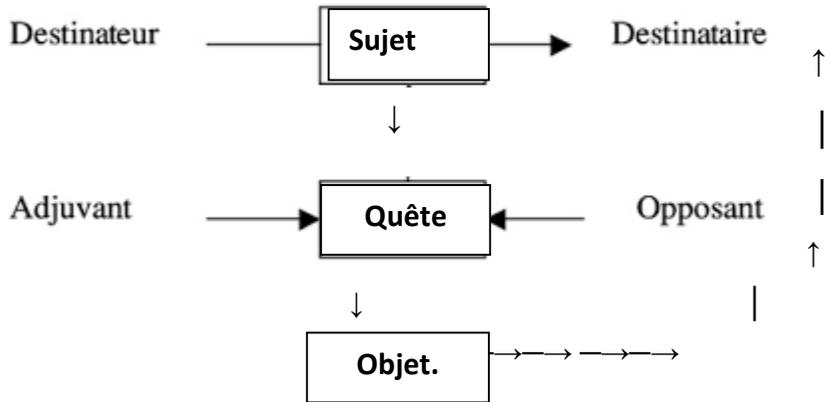
Selon le schéma de Greimas, le personnage principal ou le *sujet* (S) a une mission à accomplir, il est à la quête d'un *objet* (O) ou cherchant à atteindre un but. Pour le faire, il affronte des obstacles qu'on appelle les *opposants* (Op). Toutefois, le héros est muni d'auxiliaires qui l'aident à réaliser son but, on les nomme *adjuvants* (A). Le destinataire (D1) est la personne ou le motif qui pousse le sujet vers sa quête tandis que le destinataire (D2) est celui qui profite de la démarche faite¹².



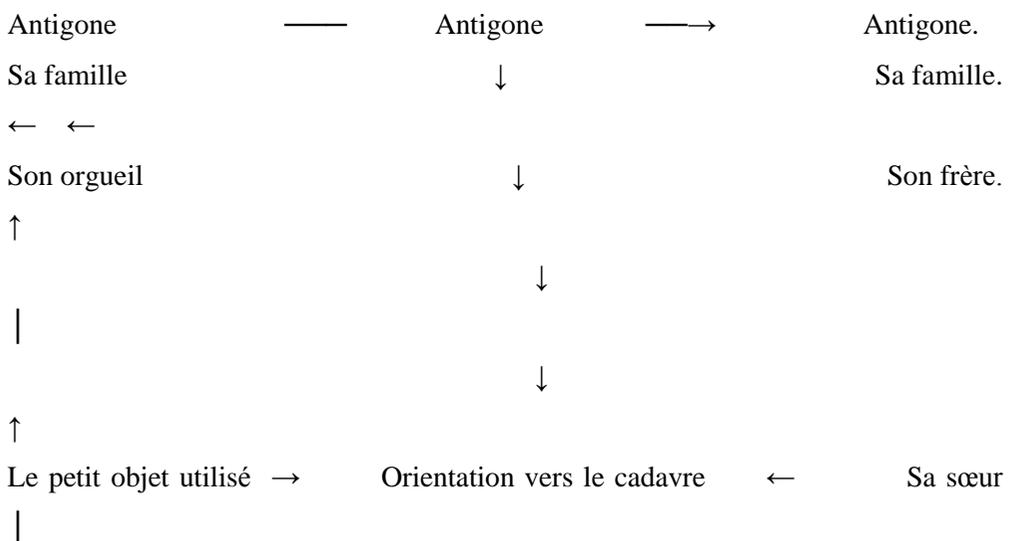
Dans son ouvrage cité supra, Anne Ubersfeld modifie en quelque sorte cet ancien schéma. Elle positionne *le sujet* entre le destinataire et le destinataire et insère la fonction *objet* entre l'adjuvant et l'opposant. Ce qui nous paraît tout-à-fait logique dans le sens que le destinataire incite le sujet et non l'objet à accomplir telle ou telle mission et le statut de l'adjuvant et celui de l'opposant sont déterminés par rapport à la quête d'un certain objet et non comme statut stable tout le long de l'œuvre¹³.

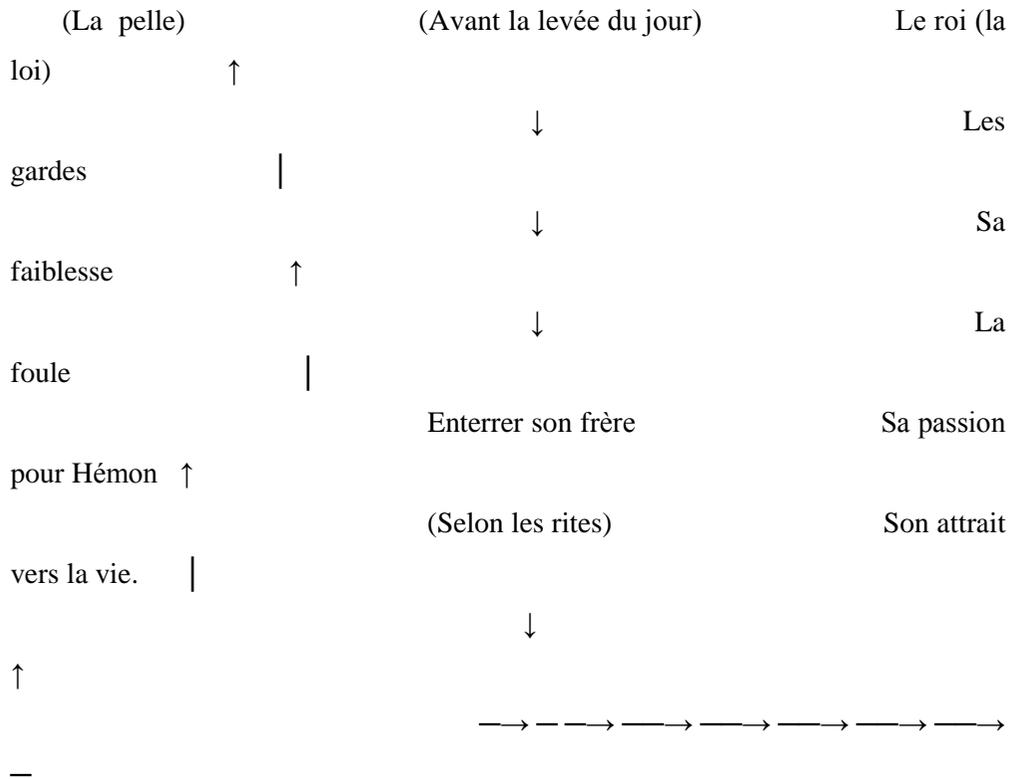


Nous proposons, pour plus d'ajustement de ce modèle, de remplacer le mot *objet* par le mot *quête* dans le sens que l'adjuvant ou l'opposant aident ou entravent la démarche du sujet à la recherche de l'objet. Nous proposons aussi d'inverser la direction de la flèche objet→sujet pour qu'elle soit orientée du sujet vers l'objet en passant par l'étape (quête) puisque c'est le sujet qui est à la recherche de l'objet et non le contraire. Un dernier changement consiste à ajouter une nouvelle flèche orientée de l'*objet* vers le destinataire (D2) étant donné que cet objet doit lui être offert ou que c'est dans son intérêt que toute cette démarche a été faite. Le schéma que nous proposons est le suivant:



Selon ce schéma, notre personnage principal Antigone (S) semble vouloir atteindre un but (O): l'enterrement de son frère selon les rites. Le destinateur qui la pousse n'est autre que son sentiment de responsabilité à l'égard de sa famille, de son sang et l'orgueil qu'elle ressent en tant que fille d'Œdipe. Le destinataire est toujours elle-même, son frère errant sans sépulture sur les portes de Thèbes sinon aussi sa famille, son père et sa mère qui attendent leur enfant là-haut. Les adjuvants semblent absents sauf si l'on peut considérer le petit objet utilisé de la part de la jeune fille pour mettre la poussière sur le cadavre de son frère comme adjuvant à la réalisation du but. Par contre, les opposants semblent multiples: sa sœur, le roi, la loi, sa passion pour Hémon, les gardes, la foule, son attrait à la vie, sa faiblesse etc.





Quoiqu'élémentaire, ce schéma constitue une présentation claire, exhaustive et rapide des dilemmes qui régissent l'œuvre. Sauf que ce schéma subira une petite modification à force de progression des événements et la belle Ismène, sœur d'Antigone, abandonnera son rôle d'opposant pour jouer celui d'adjuvant.

2.2 Etude du texte didascalique:

En fait, le texte didascalique direct chez Anouilh est laconique. Il est enrichi par les indications indirectes incluses dans les répliques de divers personnages. Nous empruntons et nous employons comme équivalents les dénominatifs donnés par les divers théoriciens pour désigner ces deux genres de didascalies. Pour les indications directes, nous considérons comme synonyme les mots: *didascalies externes, explicites, directes* ou même didascalies tout court. Pour les indications scéniques qui font partie des répliques des personnages, nous les désignons par didascalies *indirectes, textuelles, internes* ou *implicites*.

- Ces deux genres de didascalie relèvent de deux niveaux principaux:

I- Les didascalies à fonction mélodique c'est-à-dire qui donnent une indication sur le ton, "*qui spécifient une modalité d'énonciation en proposant une attitude, une mimique etc*"¹⁴

Ce genre caractérise un grand nombre des didascalies explicites. Il s'agit surtout de didascalies "*avant répliques*"¹⁵ dont le scope¹⁶ se limite à la réplique qui suit sans la dépasser pour d'autres. Prenons pour exemple:

- Antigone, *a un étrange sourire*. (p. 6)
- Antigone, *doucement*. (p. 6)
- La nourrice, *éclate*. (p. 6)
- Antigone, *soudain un peu lasse*. (p. 7)

Moins nombreux sont les didascalies *intra-répliques*¹⁷ de ce genre et encore plus rares les didascalies *après-répliques*¹⁸. Le rôle de ces didascalies à fonction mélodique consiste à mieux souligner les émotions du personnage durant la diction de la réplique concernée et vise à une meilleure compréhension de ce qui est dit.

II- Les didascalies à fonction descriptive et qui se répartissent en trois catégories :

- La première s'intéresse à la description du décor existant au lever du rideau et qui, en fait, jouit d'un scope assez étendu étant donné que la pièce est composée d'un seul acte sans changement de décor. Il s'agit là de didascalies externes d'ouverture disposées avant toute interaction et complétées par d'autres au fur et à mesure du développement de la pièce.
- "*Un décor neutre, Trois portes semblables (...)*" (p. 2)
- La deuxième catégorie décrit les personnages, leur allure, leur sentiment et leurs interrelations etc.

Ce genre caractérise surtout les didascalies internes. Son scope semble illimité et se prolonge pour dominer la pièce dans son ensemble. Ainsi, la description d'Antigone comme jeune, maigre, noire et renfermée ; celle d'Ismène blonde, belle et heureuse; Créon, robuste avec des cheveux blancs et des rides ; la nourrice toute ridée etc, tous ces renseignements doivent guider l'imagination du lecteur dans la création des personnages ou même guider le metteur en scène à bien

choisir les divers acteurs. Même les descriptions en rapport avec l'humeur des personnages, sans être explicitement mises en scène, influent sur le choix de l'acteur. Une personne tranquille et calme comme l'est Antigone diffère de quelqu'un de bavard, d'éblouissant qui rit aux éclats comme Ismène. Toutes ces indications que renferme le texte écrit constituent des matrices de représentativité aptes à bien guider le spectacle visuel. Cela ne nie pas que certaines didascalies implicites se limitent à affecter uniquement le texte ou la réplique qui les entourent. Antigone conseille sa nourrice de ne pas laisser couler ses larmes pour rien et lui dit : "*Quand tu pleures comme cela, je redeviens petite...*" (p. 8), ce qui suppose bien que la nourrice est en larmes. Il s'agit donc là d'une didascalie interne à fonction mélodique et à scope limité. Nous nous arrêterons sur l'une ou l'autre de ce genre de didascalies durant l'analyse du spectacle étudié pour mieux élucider la question de fidélité au texte écrit.

- La troisième catégorie décrit plutôt le déplacement des personnages sur scène, leur occupation des lieux et leurs diverses gestualités. Des didascalies internes et externes alternent pour enrichir cette catégorie.

"Le prologue se détache et s'avance." p.2.

"Donne-moi ta main (...)" p. 17.

"(Un geste de Créon l'arrête (...))" p. 28.

Pour les autres didascalies, nous relevons d'autres catégories beaucoup moins importantes que celles déjà citées:

- Les didascalies qui annoncent l'arrivée ou la sortie d'un personnage :

Certaines d'entre elles ont un aspect redondant puisqu'elles annoncent ce qui est déjà dit par le locuteur :

"Antigone:

Non, nounou. (Hémon paraît). Voilà Hémon. Laisse-nous, nourrice. Et n'oublie pas ce que tu m'as juré.

La nourrice sort." (p. 20)

Ainsi, la didascalie *Hémon paraît* est redondante avec les propos du personnage *Voilà Hémon*, et *Laisse-nous nourrice* signifie, en quelque sorte, *La nourrice sort*. Ce genre de didascalies nous a paru de moindre importance vu qu'il

est toujours facile grâce à divers indices de déduire qui est sur scène et que la pièce ne renferme pas d'intrus qui surprisent un discours qui ne lui est pas adressé. Ce genre fait partie des didascalies explicites et il est, dans la majorité des cas, disposé *inter-répliques*. Par ce mot, nous désignons les indications "*situées après une réplique et avant la réplique suivante [que cette dernière soit du même interlocuteur ou non, que les indications scéniques soient en italique, alignées à droite, entre deux parenthèses ou non]*"¹⁹

- Les didascalies désignant l'allocutaire dans le cas de la présence de plusieurs allocutaires possibles sur scène:

Ce genre semble rarement détecté. On l'a relevé uniquement deux fois (*à Antigone*) (p. 36). Sa fonction consiste à préciser le destinataire des propos émis par le destinataire. Ici, le roi s'adresse à sa nièce malgré la présence des gardes qui se précipitent pour répondre. Cette précision nous paraît toujours superflue étant donné que le contenu des répliques ne laisse aucune ambiguïté vis-à-vis du vrai allocutaire.

Cette précision des catégories essentielles et bien distinctes qui regroupent les diverses didascalies du texte dramatique nous renseigne sur les options visuelles du dramaturge vis-à-vis de son texte écrit et sa manière de concevoir sa représentation future.

En un mot, le panorama rapide qu'on a essayé de faire dans cette partie met l'accent sur les grandes lignes de la fable et illustre comment son premier créateur l'avait imaginée. Cette étape préparatoire nous a paru indispensable à faire avant d'aborder la représentation théâtrale de la pièce. C'est, en quelque sorte, le canevas, le patron sur lequel la mise en scène a été créée et auquel on doit revenir pour mieux évaluer le rapport texte-scène.

3. Rapport texte-scène:

Vu le caractère éphémère de la représentation théâtrale, notre support de travail sera surtout la bande vidéo de la pièce étudiée considérée comme le plus fidèle reproducteur d'une scène achevée. Toutefois, notre analyse se libère de tout signe revenant au jeu de la caméra. Les zooms et les gros plans ne nous disent rien, nous

cherchons le fait théâtral dans son caractère premier démunie de tout ajout relatif au cadre filmique.

Cette analyse aura lieu dans le cadre des trois systèmes de signes déjà précisés par Anne Ubersfeld, mais vu la rareté des objets occupant la scène et l'enchevêtrement des divers signes, on a trouvé quelquefois de la difficulté à les séparer. C'est pourquoi, on a préféré répartir le travail en deux parties qui regroupent ces divers signes sans mettre des barrières étanches entre elles et en permettant certaines souplesses dans le passage de l'une à l'autre dans les cas les plus limités et avec l'intention d'éviter toute répétition inutile.

I- L'Espace et l'objet en interaction avec les autres éléments de la scène.

II- Le jeu du comédien.

Il nous a paru indispensable avant de commencer cette partie du travail de bien définir les signifiés du lexique spécialisé utilisé. Nous nous arrêterons, tout d'abord, sur le mot "*espace*" dans sa conception relative au théâtre. Selon notre théoricienne, Anne Ubersfeld, "*Il faut et il suffit, pour qu'il y ait espace théâtral, qu'il y ait des hommes unis par la fonction du regard: des regardants et des regardés*"²⁰. Elle ne s'arrête pas là mais explique alors que cet espace se répartit entre scène et salle et fait bien la distinction entre les deux.

Notre travail porte sur la première catégorie: l'espace de la scène, l'espace du jeu ou plutôt *l'espace scénique*. Selon elle, il s'agit de:

*" (...) l'ensemble abstrait des signes de la scène [c'est-à-dire] la collection des signes provenus du lieu scénique et qui y trouvent leur place. A l'espace scénique appartiendront non seulement des signes comme les praticables ou les accessoires, mais le nombre des comédiens et leur espacement. A la limite, il contient tous les événements qui prennent leur place sur la scène."*²¹.

Pour l'objet, nous nous référons toujours à la définition que lui donne Ubersfeld:

"Toute chose figurant sur scène y acquiert ipso facto le caractère d'objet (...) un élément déposé là par le hasard, devient signifiant par sa seule présence dans l'univers scénique".²²

Nous nous abstenons de suivre les pas d'Ubersfeld qui fait bien la distinction entre le décor et l'objet en limitant l'objet aux choses à la fois figurables et

manipulables sur scène²³. Notre conception des faits est beaucoup plus large. Le décor comme son sémème²⁴ l'indique est composé d'objets et nous préférons plutôt partager les objets en objets stables et objets manipulés selon le besoin de l'analyse.

Pour le jeu du comédien, il s'agit des signes produits par le comédien soit les mimiques faciales, le déplacement sur scène, la kinésique²⁵, le ton de la voix, la diction etc. En bref, il s'agit de tous les signes qu'ils soient volontaires ou involontaires qui permettent au comédien de bien concrétiser le personnage qu'il représente avec toutes ses caractéristiques et ses émotions. Pour bien valoriser et expliquer le rôle du comédien, Ubersfeld dit de lui dans son chapitre intitulé "*Travail du comédien*":

" Le comédien est le tout du théâtre. On peut se passer de tout dans la représentation, excepté de lui. (...) Il est au carrefour des codes : visuel et auditif ; - des sous-codes: gestuel, phonique, linguistique. Il traverse les codes inconscients idéologiques et culturels. Tout le jeu des signes visuels s'accroche à lui, à son corps (costume, maquillage, masque), à ses mouvements (objets, décor) et c'est sur lui que se pose la lumière. Les signes qu'ils produits ne sont jamais de purs signes (...) il fabrique des signes qui sont en même temps des stimuli, (...). Et c'est sur lui que se concentre l'opacité du signe théâtral."²⁶

3.1.L'Espace et l'objet en interaction avec les autres éléments de la scène.

Tout d'abord, nous avons remarqué que le décor est très rudimentaire. Les trois portes mentionnées dans le texte écrit figurent sur scène. Mais le metteur en scène a, de sa part, enrichi les lieux d'une fontaine de forme ronde qui occupe le milieu du plateau. Il s'agit d'un décor simple, stable qui durera tout le long du jeu.

Au lever du rideau, les comédiens ne sont pas sur scène comme l'indique le texte écrit et n'exercent pas les activités notées dans ce dernier. Par contre, il s'agit d'un lieu vide qui sera envahi de tout sens par les comédiens prenant silencieusement leur place sur scène attendant que le chœur termine sa présentation qui met le spectateur dans les conditions du jeu. En fait, Antigone n'occupe pas un coin de la scène, comme l'indique le texte dramatique, mais elle s'impose et s'assoie tout au milieu au bord de la fontaine. La femme de Créon, cette vieille dame, dont le rôle est tout-à-fait muet, est totalement absente. Le meneur de jeu se suffit du texte décrivant ses

réactions vers la fin du jeu sans se donner la peine de la faire figurer sur scène. Tout le paragraphe du prologue décrivant Eurydice, la femme de Créon, disparaît de la diction vu l'absence totale de ce personnage. Contrairement au texte écrit, le page, aussi, est absent au début alors qu'il apparaîtra un peu plus loin pour remplir son rôle. De même, la description des gardes "*jouant aux cartes, leurs chapeaux sur la nuque*" disparaît à la diction étant donné leur apparence différente. Les didascalies internes qualifiant la nourrice d'être "*toute ridée*" sont également effacées puisque ne convenant pas à la description de la comédienne choisie pour remplir le rôle. Une fois, le chœur met fin à sa présentation, les acteurs quittent tous la scène sans s'en aller un à un comme l'indique le texte dramatique.

De toute façon, la présence de tous ces comédiens au cours de la diction du prologue, tout en étant un indice de fidélité au texte écrit, reste un fait révélateur de sens étant donné que leur disparition subite intensifie le sentiment de solitude et de froideur éprouvé de la part du spectateur avec l'apparition d'Antigone toute seule au début du jeu²⁷. Leur présence silencieuse leur passivité, leur résignation devant ce destin tragique que leur dessine le chœur et leur cheminement vers le sort fatal qu'il leur a tracé nous rappellent la condition de tout être humain s'adonnant consciemment ou inconsciemment à son destin. Par leur silence et leur soumission, ces comédiens mettent donc l'accent sur l'impuissance de l'Homme et son incapacité à changer son sort ni à y échapper.

Si nous avons parlé des personnages dans cette partie consacrée à l'étude de l'espace et des objets, c'est que durant cette présentation faite de la part du chœur, le jeu n'a pas encore commencé. Il s'agit de *comédiens objets*, terme emprunté à Anne Ubersfeld²⁸. Autrement dit, les comédiens, durant cette présentation, sont "*la chose du metteur en scène, objet sémiotique comme les autres objet de la représentation*". Si Edward Gordon Craig prend l'acteur pour "*une sur-marionnette dont tous les signes sont programmés*"²⁹, nous nous restreignons à ce point de vue tout en partageant celui d'Anne Ubersfeld qui fait la distinction entre deux cas alternatifs possibles, d'abord le cas du comédien objet ensuite celui du comédien actant. Nous reviendrons d'une manière détaillée sur l'analyse du jeu des comédiens dans la partie suivante.

Pour la fontaine occupant le milieu du plateau, cet objet décor joue un rôle à la fois fonctionnel et symbolique. Elle permet à la jeune Antigone de se laver la face une fois regagnant le palais après avoir accompli sa mission à l'égard de son frère. Elle se sert de l'eau de la fontaine pour se faire nettoyer la figure, acte répété presque sept fois à la file. En fait, l'eau comme symbole de pureté, de fécondité, de féminité et de vie n'est utilisée tout le long du jeu que par la jeune Antigone. Le metteur en scène semble avoir ajouté cet élément de décor symbolique et a demandé à la comédienne d'user de son eau afin de mieux souligner les traits caractéristiques de son personnage, encore pur, jeune et aspirant à la vie. C'est un moyen par lequel le metteur en scène a pu mieux concrétiser son attrait puissant vers la vie. Le rôle de cette fontaine change un peu plus loin et elle devient un élément de torture de la jeune fille. Le garde lui enfonce à plusieurs reprises la face dans l'eau, lui bloquant ainsi momentanément la respiration comme moyen de la faire souffrir. Ce n'est donc pas par hasard que le metteur en scène a choisi de déplacer son personnage principal du coin, qui lui est réservé dans le texte écrit, et de lui attribuer une nouvelle place, assis, au bord de cette fontaine à valeur symbolique tout le long du prologue et même quelquefois durant le jeu.

La bougie allumée, tout au centre de la fontaine, revêt elle aussi un aspect symbolique. Elle réfère tantôt à l'idée sublime qui illumine l'esprit de la jeune fille, tantôt à l'héroïne elle-même dans le sens que le sacrifice qu'elle est censée faire et sa disparition au profit du bien des autres rappellent le sort de la bougie qui brûle pour illuminer son entourage. Par sa solitude, cette bougie reflète d'abord l'état de notre protagoniste qui se sent solitaire et s'oppose seule à la décision du roi. Elle se trouve :

"(...) seule en face du monde, seule en face de Créon son oncle qui est le roi".

Mais aussi, par sa position au centre de la fontaine, la bougie réfère à l'héroïne considérée comme étant le centre du jeu et autour de laquelle gravitent tous les autres personnages.

Par sa petite taille, la bougie rappelle aussi la jeunesse d'Antigone et prédit sa disparition rapide. Cette bougie n'a cessé de brûler tout le long du jeu, aussi notre protagoniste n'a cessé de lutter tout le long de la pièce.

Ce rôle s'affirme de plus en plus vers la fin. La bougie, de plus en plus fondue vers la fin de la pièce, prédit l'approche de la fin d'*Antigone*. Cette bougie constitue donc un objet signe qui réfère par ses divers sèmes à notre héroïne.

" Ce qui caractérise l'objet signe, c'est qu'il vaut en tant qu'abstraction et non plus en tant que reproduction d'une réalité; abstraction, il s'adresse à un public averti qui peut l'interpréter et le décoder."³⁰

Il s'agit d'un objet riche de connotation et comme le dit Ubersfeld:

" L'objet scénique est un lexème particulièrement polysémique: non seulement son sémantisme comprend les sèmes qui appartiennent au lexème linguistique, mais sa matérialité, ses traits concrets lui apportent une richesse presque infinie. Ici, rien n'est innocent, tout parle."³¹

Ces éléments symboliques qui existent dès le début du jeu sont considérés comme éléments de signification par anticipation qui guident le spectateur et le mettent dans l'atmosphère du jeu.

En fait, le plateau presque vide, quoique référant au palais du roi, lieu de résidence de ses nièces et des rencontres du chef avec ses gardes et sa belle fille entêtée; ce lieu reste ambigu et difficilement localisable. S'agit-il d'un lieu ouvert : le jardin du palais par exemple avec cette fontaine au milieu, d'un lieu fermé avec la nourrice étendue, dormant par terre, d'une salle du palais où le roi reçoit sa nièce et ses gardes? Rien ne le prouve. Les diverses séquences jouées dans ce même décor le font revêtir d'un certain aspect d'ambiguïté visée de la part du metteur en scène puisque reflétant les caractères relativement ambigus des protagonistes l'occupant. Et comme le dit Saison:

" ...le décor peut suggérer plus que le milieu historique et social (...) il peut signifier matériellement ce que la pièce écrite signifie à travers les mots et les actions selon le point de vue du metteur en scène"³²

L'ambiguïté du décor scénique est donc inspirée de l'attitude des personnages l'occupant. Chacun des personnages est à la fois lui-même et un autre. Hémon tout attiré par Ismène demande sa sœur au mariage. Antigone toute décidée, obstinée et ferme, se trouvant devant la mort, annonce :

" Et Créon avait raison, c'est terrible, maintenant, à côté de cet homme, je ne sais plus pourquoi je meurs. J'ai peur" (p.71)

Ismène toute déterminée à convaincre sa sœur de renoncer à cette idée folle, prend son parti à la fin et tente de suivre ses pas:

"Antigone, pardon! Antigone, tu vois, je viens, j'ai du courage. J'irai maintenant avec toi."

(p. 59)

Créon, aussi, bien déterminé à sauver sa nièce et à mettre terme aux histoires de jadis, ouvre par sa décision une nouvelle phase de la sombre histoire de cette famille. Ce caractère plus ou moins ambigu des personnages trouve son écho dans ce décor relativement ambigu et indéfinissable. Par sa simplicité, sa modestie, son vide, le décor reflète également le grand vide moral où vit la jeune Antigone s'adonnant consciemment et gratuitement à la mort. Le vide reproduit l'état d'âme du personnage. Il concrétise le froid, l'abandon et la solitude que notre héroïne éprouve face à la mort:

"Des bêtes se serraient l'une contre l'autre pour se faire chaud. Je suis toute seule" (p. 69)

Pour l'élément de décor "fenêtre", mentionné à la fois dans les didascalies externes³³ et internes³⁴ et par où Antigone menace son fiancé de se jeter s'il s'approche d'elle, cet objet ne figure pas sur scène. Cet élément qui devait être refermé de la part de la jeune fille, une fois Hémon quitte les lieux, n'existe plus. Sa présence sans être nécessaire, aurait pu donner plus de sincérité aux menaces d'Antigone et plus de suspens au spectateur ne connaissant pas l'histoire. De même, la chaise sur laquelle la jeune fille devait s'asseoir, une fois terminant l'affaire avec Hémon, n'existe pas. Elle est remplacée par deux petits bancs qui semblent être fixés sur les deux côtés du plateau et qui meublent la scène dès le début et jusqu'à la fin du jeu. De son côté, Antigone ne se jette pas sur l'un de ces bancs après le départ d'Hémon (objets remplaçant la chaise du texte écrit) et choisit de s'effondrer par terre tout en se courbant la tête en avant dans un signe plus fort de détresse, de chagrin et de résignation totale.

La tasse de café et les tartines offertes à Antigone de la part de sa nourrice, les menottes montrées par le garde, son carnet, son crayon, la bague miroitée aux yeux du même garde, tous ces objets qu'ils soient réels ou artificiels jouent un rôle fonctionnel et reflètent un respect total du texte dramatique.

La disparition d'autres objets comme les souliers d'Antigone, la chaise, la fenêtre, les cartes de jeu des gardes, le tricot d'Eurydice, sinon Eurydice elle-même semble répondre à l'imaginaire du metteur en scène qui, tout en respectant le texte écrit, se permet quelques libertés dans le choix des éléments significateurs. En fait, l'effacement de ces objets ne change en rien l'aspect global de la pièce.

Pour les portes du fond, toutes les trois sont utilisées et permettent l'entrée et la sortie des personnages. Elles s'ouvrent et se ferment d'une manière automatique sans aucune intervention de la part du comédien. La porte du milieu est la plus utilisée et dont l'éclairage reflété par l'extérieur précise le moment approximatif du déroulement de divers événements. C'est la porte qui donne vers l'extérieur du palais: la porte par laquelle Antigone est rentrée après l'accomplissement de sa tâche et d'où elle est sortie pour être exécutée. Par contre, celle de gauche est réservée au passage vers l'intérieur du palais, c'est par où la nourrice a passé pour préparer de quoi manger à la jeune fille, c'est toujours par où Ismène est sortie pour regagner sa chambre à coucher.

Pour la porte de droite, c'est toujours une porte qui mène vers l'intérieur du palais mais plutôt vers les livings, les pièces et les salons de réception. C'est le jeu qui nous guide à bien préciser le lieu vers où mène chacune des portes.

Etant donné sa non participation aux diverses péripéties, le chœur est le seul personnage auquel est donnée la permission d'entrer par les coulisses ou de passer par les portes du fond. Cette distinction le distancie des autres personnages et affirme son rôle d'observateur et de témoin.

L'éclairage est, lui aussi, très significatif. La scène a un aspect sombre. Elle est peu éclairée. L'illumination qui apparaît de la porte du milieu au début du jeu laisse insinuer au spectateur cette aube naissante dont les rayons du soleil levant illuminent l'extérieur du plateau sans être capable de dissiper l'obscurité qui domine la scène, obscurité presque visée puisque annonçant le destin des personnages occupant ces lieux. Cet aspect sombre domine la scène surtout au début, vers le milieu et jusqu'à la fin. Outre le début du jeu, une fois Antigone arrêtée et amenée au roi, le plateau se revêt de cette noirceur qui ne l'abandonne jamais jusqu'à la tombée du rideau. Les scènes se déroulant entre Antigone et sa sœur, Antigone et sa nourrice ou Antigone

et son amant sont les scènes qui jouissent de plus d'éclairage. Elles contrastent avec les moments de solitude de la jeune fille et ceux de confrontation avec les gardes ou avec son oncle, le roi. L'éclairage est donc le reflet de l'état d'âme du personnage principal et annonce son sort ainsi que celui des autres protagonistes, il prédit la fin tragique de la fable de jadis.

La musique, le bruitage sont eux aussi reproducteurs de sens. Nous entendons les hurlements et les cris du peuple auquel provient la nouvelle de la rébellion d'Antigone contre le roi. Le metteur en scène veut brouiller, déranger et troubler son comédien aussi bien que son spectateur en le mettant sous la pression évoquée par ces voix hautes, aiguës et continues qui s'entremêlent et qui pèsent lourdement sur la décision prise. Ces voix réfèrent à l'état de chaos et d'anarchie qui s'empare de Thèbes. Il s'agit d'un *espace off* intimement lié au mimétique et l'influant. D'après Laliberté Hélène, l'espace off est " " *un ailleurs*", *mais un ailleurs connexe à l'espace mimétique et dont une des principales caractéristiques est d'être en écho au "en scène" un "maintenant" assurant une extension de l'effet dramatique*"³⁵

Selon elle, il " *est en rapport de contiguïté avec l'espace mimétique, peut se manifester sur scène par le biais, par exemple, d'une répercussion auditive ...*"³⁶

C'est exactement le cas, la voix assourdissante du peuple soulevé concrétise, d'un côté, des événements supposés avoir lieu hors scène et dont l'indice est ces cris étourdissants, et de l'autre, met l'accent sur le dilemme où se trouve le roi, justifie sa décision et explique son incapacité de revenir en arrière.

La musique accompagnant à intervalles le prologue du chœur au début de la pièce, au milieu et vers la fin ainsi que la musique qui ouvre le jeu et celle qui le ponctue à intervalles durant les diverses péripéties sont toujours des musiques tristes à rythme lent. Elles créent un sentiment de suspens, d'attente et de peur et donnent l'impression de cris qui résonnent dans un grand vide, des cris lugubres qui annoncent et prédisent une catastrophe à venir, des cris profonds qui viennent d'un lieu lointain et qui nous suggèrent un sentiment d'impuissance et d'incapacité à changer. Elles reproduisent les cris de l'homme vaincu et résigné face à son destin, face à sa condition humaine. Cette musique tout en annonçant la fin tragique de la fable continue à refléter les émotions intérieures du personnage principal. Ces cris

provenant de très lointain et qui résonnent dans un grand vide ne sont que les voix et les cris intérieurs qui hantent la jeune fille et la poussent à l'action.

La musique concorde donc avec l'éclairage et tous deux créent cette ambiance mélancolique et triste où se déroule notre fable.

3.2. Le jeu des comédiens:

Nous analyserons surtout dans cette deuxième partie le comportement des deux comédiens qui nous paraissent les plus importants et qui dominent le jeu: d'abord, la comédienne qui joue le rôle principal de la pièce, celui d'Antigone; ensuite le comédien qui remplit le rôle de Créon, le roi. Outre ces deux performers³⁷, nous allons également nous arrêter sur les scènes clefs dont le jeu nous paraît avoir enrichi, appauvri ou même donné une nouvelle dimension au texte écrit.

Avant d'aller plus loin, il faut bien signaler que le jeu de l'acteur n'a de sens que par rapport à celui de ses partenaires et que cette approche du jeu des comédiens principaux nous permettra de mieux s'arrêter sur celui des autres.

Prenons tout d'abord Antigone. Ce rôle est concrétisé sur scène par l'actrice "Barbara Schulz" qui par sa jeunesse, sa maigreur, son calme, son allure et sa simplicité rappelle les caractéristiques de la jeune Antigone, notre héroïne. Et comme le dit Pavis,

*"La caractéristique essentielle du personnage théâtral, c'est d'être visible, incarné par un acteur. Il s'agit donc d'un signe motivé ressemblant à son référent à deux titres: comme homme, le personnage a les traits de l'acteur; comme figure, il ressemble au modèle de la réalité. Le personnage est donc bien toujours une icône, signe plus ou moins semblable à son modèle"*³⁸

Cependant, le choix de l'actrice jouant Antigone tout en répondant à quelques sèmes relatifs au personnage dessiné par Anouilh, semble ne pas répondre à d'autres que ce soit sur le plan physique ou moral. D'un point de vue physique, l'Antigone de Briançon est mignonne, belle et de teint clair. Ce choix semble ne pas répondre à deux sèmes essentiels devant caractériser l'Antigone d'Anouilh: d'abord le fait d'être *noiraude*, ensuite celui d'être moins belle qu'Ismène car selon le texte, *"Ismène est bien plus belle qu'Antigone"*. La jalousie secrète d'Antigone envers sa sœur, son sentiment d'infériorité féminine, et l'attrait préalable d'Hémon envers

Ismène ne trouvent pas alors ce qui les justifie. Si l'Antigone de Briançon ne dépasse pas par son charme et sa beauté sa sœur Ismène, au moins elle est son égale. Le meneur de jeu compense cette lacune dans le choix du personnage par la multiplication des accessoires d'embellissement. Son Ismène change d'habillement et porte à plusieurs reprises une robe de couleur éclatante: le rouge. Son grand collier décorant son cou, ses boucles d'oreilles longues, sa coiffure et son maquillage contrastent avec la couleur grisâtre de la robe d'Antigone, sa figure pâle et son allure simple.

En fait, " *l'acteur de théâtre a un double statut: il est personne réelle, présente et en même temps personnage imaginaire, absent, ou du moins situé sur une "autre scène" ³⁹*

D'un point de vue moral, l'effacement des 18 répliques successives⁴⁰ où Antigone conseillait sa nourrice de prendre soin de Douce, sa chienne, et de ne pas la gronder n'est pas gratuit. Cet effacement réduit l'aspect enfantin et badin du personnage d'Anouilh. Leur disparition fait d'Antigone de Briançon un être plus mûr et plus raisonnable. Ce n'est plus la fille naïve qu'à dessiner Anouilh. C'est quelqu'un de plus fort ou au moins qui essaie de l'être. L'effacement de ce dialogue nous semble important dans la mesure où il souligne l'ampleur de l'imaginaire créatif du metteur en scène qui s'est donné la permission d'enrichir la pièce de nouvelles dimensions qui, tout en le distanciant, quelque peu, de la pièce originale, lui permettent d'y mettre son empreinte.

En fait, Barbara Schulz est l'actrice qui occupe perpétuellement la scène et son jeu caractérise la nature de sa relation avec les autres personnages.

Son rapprochement proxémique⁴¹ de sa nourrice, le frottement de son corps et de sa main contre elle, les caresses que cette dernière lui fait et l'état d'extase où se trouve la jeune fille auprès d'elle témoignent tous de l'intimité de cette relation. Ces signes ostentatoires affichent la relation d'intimité qui les lie.

"Le toucher constitue (...) un signe indicateur spécial, qui peut manifester a) l'intimité de la relation."⁴²

C'est toujours le cas pour Hémon dont le rapprochement physique concourt au contenu du dialogue, au ton doux de la voix et au gestuel caressant et contenant

l'autre pour refléter un rapport encore plus fort que l'intimité vu la différence de sexe et leur état social de fiancés, l'amour. Le contact physique, le non respect de la sphère intime de l'autre, le baiser donné et les mains du jeune homme entourant le buste de la jeune fille étendue sur lui, tous ces indices témoignent de la relation d'amour qui les lie.

Par contre, dans sa relation avec sa sœur Ismène, Antigone se montre plutôt méfiante. D'une relation symétrique au début de leur rencontre, (toutes deux assises ensuite debout au bord de la même fontaine, chacune d'un côté), on passe à une relation asymétrique où Antigone semble dominer la scène. Sur le plan proxémique, un grand espacement sépare souvent les deux jeunes filles. La fontaine qui entrave leur rencontre est représentative de ce grand fossé idéologique qui les sépare. Cet éloignement spatial souligne, en fait, leur divergence d'humeur, de goût et d'apparence, etc. Toutefois, par le ton élevé de sa voix, par sa posture debout face à sa sœur assise, par son va et vient et son occupation des lieux, Antigone semble dominer la scène surtout qu'elle profite des quelques degrés du plateau pour se placer haut, une fois sa sœur se mettant debout. Elle tient donc toujours à se réserver une place supérieure par rapport à sa sœur. Elle cherche peut être ainsi à combler un manque qui la hante, soit un manque de beauté ou de féminité. C'est un moyen qui lui permet de compenser son sentiment d'infériorité; moyen par lequel, elle veut se distinguer et souligner sa supériorité morale. Le comportement physique est donc le signe explicite du comportement moral. En fait, Antigone se méfie de sa sœur qui, se rapprochant paisiblement d'elle pour la caresser, lui inflige un sentiment de répulsion. Elle refuse ses caresses, relâche sa main, s'en éloigne proxémiquement pour éviter toute tentative apte à la faire renier à son projet. Et comme le dit Cosnier:

"Un aspect important de l'échange de signaux affectifs est constitué par le phénomène d'échoïsation ou de synchronie mimétique (...). Le sourire et les rires appellent le sourire et les rires, les pleurs, les pleurs ou du moins une mimique compassionnelle"⁴³

C'est exactement ce qu'Antigone cherche à éviter. Son comportement et son verbal sont indissolublement associés pour indiquer sa résistance et sa détermination à passer à l'acte⁴⁴:

"Ah! Non! Laisse-moi! Ne me caresse pas! Ne nous mettons pas à pleurnicher ensemble, maintenant. (...)" (p. 14)

Il en est toujours le cas, le jeu d'Antigone et de tous les autres protagonistes sert de redondant au texte oralisé et ne fait que doubler sur le mode gestuel, proxémique et facial ce qui est déjà explicité sur le mode verbal.

Pour Créon, ce rôle est joué par "Robert Hossein" qui, en gros, semble répondre aux sèmes caractérisant le roi de Thèbes. Mais si nous revenons au détail, nous trouverons un certain écart entre le Créon d'Anouilh et celui de Briançon. Tout d'abord, le metteur en scène se trouve obligé de changer quelques mots du texte et de les remplacer par d'autres pour les adapter à la description du comédien choisi pour remplir ce rôle. Les mots "*cheveux blancs*" décrivant Créon d'Anouilh de la part du chœur sont remplacés à plusieurs reprises durant la diction par "*cheveux grisonomes*".

Ce n'est pas tout, à travers le jeu, Briançon change quelque peu l'image que le texte écrit laisse donner du roi. Si nous analyserons la séquence où le garde informe le roi que le corps de Polynice a été couvert, nous remarquerons une nouvelle conception des faits de la part du metteur en scène. Notons tout d'abord les répliques ne figurant pas dans la diction et dont le nombre s'élève à huit répliques⁴⁵. Prenons également en considération l'allure physique et comportementale du comédien jouant le rôle du garde et choisi pour accomplir cette mission. Sa proxémique vis-à-vis du roi, le ton de sa voix, sa diction, tout témoigne d'une nouvelle dimension des faits, autre que celle conçue par l'auteur de la pièce. Alors qu'Anouilh fait de son garde quelqu'un d'hésitant, de peureux qui tressaille face au roi, nous trouvons le garde chez Briançon, avec ses mimiques faciales dures, ses lunettes de soleil, son shewing gum à la bouche, son ton dur, serein, sûr et plein de confiance, ses rapprochements proxémiques du chef et surtout avec l'effacement des répliques d'aspect peureux et hésitant, créer une nouvelle dimension des faits et réduire en quelque sorte du prestige et de la suprématie du roi. Le chef chez Briançon n'est pas cet être cruel, dur et sévère qui inflige la peur aux autres, qui fait mourir les mots sur les lèvres du garde et le fait tressaillir. Par contre, le Créon de Briançon est plutôt humain. Ce n'est pas le roi exigeant et rigoureux dessiné par

Anouilh qui fait sacrifice de sa famille pour ne pas renoncer à son mot. Il s'agit plutôt de quelqu'un beaucoup plus humain sinon encore plus faible, qui va jusqu'au bout pour se convaincre et laisser convaincre son entourage de sa force. En un mot, par son apparence, son comportement, le Créon de Briançon semble plus jeune, plus sensible et plus humain que celui d'Anouilh.

Si nous revenons aux séquences qui opposent le roi à sa nièce, nous remarquons une tendance chez le meneur de jeu à faire dominer la scène alternativement par l'un et l'autre des deux comédiens. Chacun d'eux se met debout à son tour et occupe la scène par son va et vient et par sa voix hausse qui résonne dans les quatre coins du plateau. Ces moments de dominance ont lieu en concomitance avec la diction d'un contenu verbal fort, ils l'accompagnent le renforcent et l'explicitent. Chacun des deux protagonistes prend donc alternativement la posture debout chaque fois qu'il entreprend la diction de répliques fortes d'aspect convaincant. Toutefois, ces moments de domination alternatifs sont entrecoupés par des moments d'intimité incarnés par une relation symétrique d'égal à égal qui reflète le rapport familial qui lie l'oncle à sa nièce. Cette relation est illustrée par la présence des deux acteurs assis confidentiellement l'un à côté de l'autre. Ces moments de détente coïncident avec la diction d'un contenu verbal plus ou moins doux visant au sauvetage de la jeune fille. Par contre, d'autres séquences nous laissent voir le roi torturant sa nièce en la prenant violemment par le bras ou en la jetant par terre. Dans les deux cas, le jeu des comédiens accomplit la même mission dans le sens qu'il est toujours inspiré du texte écrit (oralisé) et qu'il permet l'accumulation de signes illustrant le contenu verbal ou didascalique de la pièce. Il reste vrai que tel ou tel acte accompli de la part du comédien peut anticiper la didascalie qui l'indique ou avoir lieu longtemps après. Toutefois, il reste inspiré du texte écrit (oralisé) et marque une certaine liberté de la part du meneur de jeu dans la focalisation sur l'acte l'accompagnant. Ainsi, chacun des actes mentionnés dans les didascalies suivantes a eu lieu sur scène mais avec un recul de deux ou trois répliques. L'essentiel est que l'ensemble des répliques en rapport avec un certain acte soit doté des mêmes émotions :

" Elle se sert contre lui un peu plus fort" (p. 21)

"Hémon la tient" (p. 23)

Ou *"Antigone, crie soudain, blottie contre lui"* (p. 23)

D'autres didascalies explicites ou implicites ont complètement disparues dans l'enfantement texte-scène sans jamais altérer ni changer l'esprit de la pièce, leur absence est compensée par d'autres signes aussi riches que ceux effacés. Prenons pour exemple:

" (Un geste de Créon l'arrête (...)) " p. 28.

En fait, par le ton dur de sa voix et sans recourir au gestuel, le roi oblige son subordonné à garder le silence. Les exemples sont multiples et répondent aux choix de l'acteur et du metteur en scène à trouver des signes mieux ressentis, mieux exprimés et facilement reçus.

Pour terminer, il faut bien souligner que pour transformer le texte dramatique en spectacle sonore et visuel, le metteur en scène est supposé combler les trous du texte dramatique. Il est censé faire travailler son imagination et compenser la part abandonnée à l'imagination du lecteur du texte par sa vision personnelle et créative. Ce qui permet alors au texte d'être concrétisé sur scène. Le metteur en scène a donc la tâche de faire revivre le texte, ce qui nécessite obligatoirement son intervention.

Dans notre cas, le metteur en scène est parvenu à rester fidèle au texte tout en restant fidèle à sa propre vision des faits. Ces ajouts décoratifs restent minimes, bien choisis et inspirés du texte. De même, la disparition de certains objets durant cet enfantement texte-scène (comme les souliers d'Antigone, la fenêtre, le tricot, etc) semble n'avoir en rien altéré l'esprit de la pièce. Par leur aspect purement matériel, ces objets semblaient gêner notre metteur en scène ayant plus tendance à représenter des éléments de décor et des objets à valeur symbolique.

Pour le non verbal sous toutes ses formes (espace, objets et jeu des comédiens), il nous a paru, dans cette pièce, un élément accompagnateur du texte oralisé qui l'explique et le renforce. Kinésique, proxémique et gestuel ne contredisent en rien ce texte, mais l'accentuent et le redisent autrement. L'objet et l'espace revêtent un aspect symbolique, reproduisent le tréfonds de la pièce, l'anticipent, l'annoncent et le résument sans le trahir. Il s'agit de signes redondants

qui agissent par accumulation. La bougie, le vide, la fontaine, l'obscurité, la musique triste et les voix aiguës, tous ces éléments concourent à refléter l'essence de la fable et le ton triste qui la domine. Que ces indices soient empruntés au texte écrit ou imaginés de la part du metteur en scène, ils restent intimement liés à la fable et bien choisis pour refléter le sens. Le tout est harmonieusement associé pour refléter soit le texte oralisé soit la fable dans son ensemble.

Sur scène, les éléments sonores (dialogue, musicalité, cris) et visuels (expression corporelle, déplacement scénique, objets etc.) tous se correspondent pour influencer et toucher la sensibilité du spectateur. Le plus frappant chez notre metteur en scène, c'est surtout l'amputation du texte original et la coupure de quelques passages. Par ces coupures, Briançon s'est permis d'annoncer, de son point de vue, la non-efficacité du rôle d'Eurydice et de son travail manuel et rituel vainement accompli tout le long du jeu. Elle a compensé la valeur abstraite de sa présence par d'autres éléments scéniques bien révélateurs de sens. Par l'effacement de certains autres passages, elle est arrivée aussi à modifier, en quelque sorte, le rapport de force qui lie les personnages entre eux. En donnant plus de maturité à la jeune fille et plus d'humanité et de sensibilité à Créon, Briançon diminue le fossé qui les sépare et excite de plus en plus la pitié du spectateur sur leur sort fatal. Ces nouvelles dimensions, tout en enrichissant le texte, ne l'éloignent guère de son esprit global mais permettent à notre metteur en scène d'y laisser son empreinte.

Bibliographie:

Les ouvrages cités dans la bibliographie sont tous consultés même ceux qui ne figurent pas dans les notes de la recherche.

- **Le Corpus :**
- Anouilh (Jean), *Antigone*.

https://www.google.com/eg/url?sa=t&source=web&rct=j&url=http://lewebpedagogique.com/hberkane5/files/2012/09/Antigone_texte.pdf&ved=0ahUKEwixme2II9TQAhVEJ8AKHVYwA2UQFggYMAA&usg=AFQjCNGl_rMMxyIZA31fFTKDCGNk0fqJeA&sig2=0UGBXLmIhunmuk7dMWGudQ , téléchargée le 4 septembre 2015.

- La mise en scène de la pièce *Antigone* de Jean Anouilh faite par Nicolas Briançon (théâtre Marigny) jouée en 2003 [Décors de: Pierre Yves Leprince. Costumes de: Sylvie Poulet et Martine Malotte. Eclairages de: Gaëlle de Malglaive. Musiques de : Jean-Claude Camors. Avec pour les rôles principaux: Barbara Schulz, Robert Hossein et Bernard Dhéran.
https://youtu.be/mxG_sQCIVFK , téléchargée le 4 décembre 2015.
- **Ouvrages de référence :**
- Barrier (Guy), *La communication non verbale*, Paris, ESF éditeur, 1999.
- Brook (Peter), *L'espace vide- Ecrits sur le théâtre*, Paris, Editions du Seuil, 1977.
- Gallèpe (Thierry), *Didascalies : Les mots de la mise en scène*, Paris, L'harmattan, 1998.
- Greimas (A. J.), *Sémantique Structurale*, Paris, Larousse, 1966.
- Pavis (Patrice), *L'Analyse des spectacles*, Paris, Nathan, 1996.
- Ubersfeld (Anne),
 - *Lire le théâtre*, Paris, Ed. Sociales, 1982.
 - *Lire le théâtre II- L'école du spectateur*, Paris, Ed. Belin, 1996.
- **Articles parus dans des collections, des colloques et des périodiques:**
- Cosnier (Jacques), "Synchronisation et copilotage de l'interaction conversationnelle" in *Protée*, volume 20 n 2, Département des Arts et Lettres de l'Université de Québec, printemps 1992, pp. 33-39.
- Cosnier (J.) et Vaysse (J.), "La fonction référentielle de la Kinésique" in in *Protée*, volume 20 n 2, Département des Arts et Lettres de l'Université de Québec, printemps 1992, pp. 40-48.
- Ertel (Evelyne), "Eléments pour une sémiologie du théâtre" in *Travail Théâtral*, Cahiers Trimestriels, n 28-29, Lausanne, La Cité, trimestriel: juillet-décembre, 1977, pp. 121- 150.
- Issacharoff (Michael), "Voix, autorité, didascalies" in *Poétique*, Paris. Seuil, n 96 nov. 93, pp. 463- 474.
- Laliberté (Hélène), « Pour une méthode d'analyse de l'espace dans le texte dramatique » in *L'Annuaire théâtral: revue québécoise d'études théâtrales*, n° 23,

Canada (Québec), la SQET en collaboration avec CRILCQ de l'UQAM, 1998, pp. 133-145.

-
- Pavis (Patrice),
 - "Quelles théories pour quelles mises en scène?" in *Mélanges offerts à Pierre Haffer*, n 23 (spécial), Afrique Australe, Association des Etudes Françaises, 1994, pp. 45-84.
 - " Vers une théorie du jeu de l'acteur" in *Degrés- Revue de synthèse à orientation sémiologique*, n 75-76, automne-hiver 1993, Bruxelles, Publication internationale trimestrielle, pp. i1-i17.
 - "Du texte à la scène: un enfantement difficile" in *Théâtre/Public*, n 79, Gennevilliers, Théâtre de Gennevilliers, Grésillons, janvier-février 1986, pp. 27- 35.
 - "Théorie du théâtre et sémiologie: sphère de l'objet et sphère de l'homme" in *Sémiotica* 16:1, Netherlands, Mouton Publishers, 1976, pp. 45-66.
- Saison (M.), Les objets dans la création théâtrale" in *Revue de Métaphysique et de Morale*, n 2, Paris, Armand Colin, avril-juin 1974, pp. 253-268, p. 259.
- Trépanier (Hélène), Le geste entre l'âme et le corps, Réflexion sur la gestualité dans l'art, in *Protée*, volume 20 n 2, Département des Arts et Lettres de l'Université de Québec, printemps 1992, pp. 56-64.
- **Article paru dans une périodique électronique :**
- Vigeant (Louise), Les objets de la sémiologie théâtrale: le texte et le spectacle" in *Érudit*, consortium interuniversitaire composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec, pp. 57-79. -URL: <http://id.erudit.org/iderudit/800861ar>, téléchargé le 7 mai 2016.
- **Dictionnaires:**
- Greimas (A.J.) et Courtès (J.), *Sémiotique – dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, 422 pages.
- Pavis (Patrice), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Ed. Sociales, 1980.

- **Dictionnaire en ligne:**

- Le Larousse en ligne.

- www.larousse.fr

¹ Adel Hakim met en scène et en langue arabe l'*Antigone* de Sophocle au Théâtre National Palestinien à Jérusalem. La pièce a été rejouée au Théâtre des Quartiers d'Ivry en 2012. Cette Antigone palestinienne vue dans le cadre du conflit israélo-palestinien revêt de nouvelles dimensions.

² Ertel (Evelyne), "Eléments pour une sémiologie du théâtre" in *Travail Théâtral*, Cahiers Trimestriels, n 28-29, Lausanne, La Cité, trimestriel: juillet-décembre, 1977, pp. 121- 150, p. 123.

³ Cf. *Ibid.*, pp. 123, 124.

⁴ Un simple gestuel accompagnant ou même le ton adopté peuvent nuancer la valeur et la signification de ce qui est dit.

⁵ Cf. Gallèpe (Thierry), *Didascalies : Les mots de la mise en scène*, Paris, L'harmattan, 1998, p. 40.

⁶ Vigeant (Louise), Les objets de la sémiologie théâtrale: le texte et le spectacle" in *Érudit*, consortium interuniversitaire composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec, pp. 57-79, p. 61. -URL: <http://id.erudit.org/iderudit/800861ar>, téléchargé le 7 mai 2016.

⁷ Cf. *Ibidem*.

⁸ - https://youtu.be/mxG_sQCIVFK , la pièce est téléchargée le 4 décembre 2015.

⁹ Pour les rôles secondaires, on cite: Pierre Dourlens, Julie Kapour, Esa Mollien, Julien Mulot, Bruno Henri, Clausia Fanni, Dominique Roncero et David Loyola.

¹⁰ De son côté, Kowzan répartit les signes en signes visuels et auditifs et répartit chaque catégorie en signes concernant l'acteur ou non. - Cf. Vingeant (Louise), *Op.cit.*, p.71.

¹¹ Cf. Ubersfeld (Anne), *Lire le théâtre II- L'école du spectateur*, Paris, Ed. Belin, 1996, p. 267.

¹² Cf. Greimas (A. J.), *Sémantique Structurale*, Paris, Larousse, 1966, p. 180.

¹³ Cf. Ubersfeld (Anne), *Lire le théâtre*, Paris, Ed. Sociales, 1982, p. 64.

¹⁴ Vigeant (L.), *Op.cit.*, p. 60.

¹⁵ Ces didascalies se placent "immédiatement après le nom du locuteur, et avant le texte de ses propos"

-Gallèpe (Thierry), *Op.cit.*, p. 135.

¹⁶ " Le scope d'une didascalie se définit ainsi comme la portion du texte auquel elle se rapporte, qu'elle affecte directement" -Gallèpe (Thierry), *Op.cit.*, p. 158.

¹⁷ (...) c'est-à-dire entourées du texte des propos d'un même locuteur"

-*Ibid.*, p. 137.

¹⁸ " Les didascalies "après répliques" ne sont pas séparées topographiquement du corps de la réplique qu'elles clôturent: elles sont accolées au texte des propos, simplement identifiables par des différences typographiques (italique et/ou parenthèses)"

-*Ibid.*, p. 145.

¹⁹ Gallèpe (Thierry), *Op.cit.*, p. 141.

²⁰ Ubersfeld (Anne), *Lire le théâtre II- L'école du spectateur*, p. 51.

- De son côté, Peter Brook dit à cet égard, "*Je peux prendre n'importe quel espace vide et l'appeler une scène. Quelqu'un traverse cet espace vide pendant que quelqu'un d'autre l'observe, et c'est suffisant pour que l'acte théâtral soit amorcé*"
- Brook (Peter), *L'espace vide- Ecrits sur le théâtre*, Editions du Seuil, 1977.
- ²¹ Ubersfeld (Anne), *Lire le théâtre II- L'école du spectateur*, p. 53.
- ²² *Ibid.*, p. 109.
- ²³ Cf. *Ibidem*.
- ²⁴ Dans le *Larousse* en ligne, le mot décor signifie, entre autres explications données, " (...) *objets qui contribuent à enjoliver quelque chose*" -www.larousse.fr
- ²⁵ Par kinésique, nous désignons " (les) *gestes et (les) mimiques utilisés comme signes de communication, soit en eux-mêmes, soit comme accompagnement du langage parlé*" - www.Larousse.fr
- ²⁶ Ubersfeld (Anne), *Lire le théâtre II- L'école du spectateur*, p. 137.
- ²⁷ Quoique présente sur scène, la nourrice tout-à-fait endormie et étendue par terre, laisse Antigone occuper toute seule la scène et affronter le public.
- ²⁸ Ubersfeld (Anne), *Lire le théâtre II- L'école du spectateur*, p. 139.
- ²⁹ *Ibidem*.
- ³⁰ Saison (M.), Les objets dans la création théâtrale" in *Revue de Métaphysique et de Morale*, n 2, Paris, Armand Colin, avril-juin 1974, pp. 253-268, p. 259.
- ³¹ Ubersfeld (Anne), *Lire le théâtre II- L'école du spectateur*, p. 121.
- ³² Saison (M.), *Ibid.*, p. 253.
- ³³ (...) *Elle court à la fenêtre, elle crie*.
- Anouilh (Jean), *Antigone*, p. 25.
https://www.google.com/eg/url?sa=t&source=web&rct=j&url=http://lewebpedagogique.com/hberkane5/files/2012/09/Antigone_texte.pdf&ved=0ahUKEwixme2II9TQAhVEJ8AKHVYwA2UQFggYMAA&usq=AFOjCNGl_rMMxyIZA31fFTKDCGNk0fqJeA&sig2=0UGBXLmIhunmuk7dMWGudQ, téléchargée le 4 septembre 2015.
- ³⁴ " (...) *si tu fais un seul pas vers moi, je me jette par cette fenêtre.*"
- *Ibidem*.
- ³⁵ Laliberté (Hélène), « Pour une méthode d'analyse de l'espace dans le texte dramatique » in *L'Annuaire théâtral: revue québécoise d'études théâtrales*, n° 23, Canada (Québec), la SQET en collaboration avec CRILCQ de l'UQAM, 1998, pp. 133-145, p. 136.
- ³⁶ *Ibidem*.
- ³⁷ "*On emploie de plus en plus souvent le terme performer au lieu de celui d'acteur. Le performer est d'abord celui qui est physiquement et psychiquement présent devant le spectateur. Cet usage insiste sur l'action accomplie par l'acteur, par opposition à la représentation mimétique d'un rôle.*"
- Pavis (patrice), " Vers une théorie du jeu de l'acteur" in *Degrés- Revue de synthèse à orientation sémiologique*, n 75-76, automne-hiver 1993, Bruxelles, Publication internationale trimestrielle, pp. i1- i17, p. i3.
- ³⁸ Pavis (Patrice),"Théorie du théâtre et sémiologie: sphère de l'objet et sphère de l'homme" in *Sémiotica* 16:1, Netherlands, Mouton Publishers, 1976, pp. 45-66, p. 48.
- ³⁹ Pavis (Patrice),"Vers une théorie du jeu de l'acteur", p. i 4.
- ⁴⁰ "*Antigone : (...) Nounou, tu sais, Douce, ma chienne... (...)*
La Nourrice: La faire tuer, ma mignonne? Faire tuer ta chienne? Mais tu es folle ce matin!"
- Anouilh (Jean), *Antigone*, pp. 18-20.
- ⁴¹ Le nom féminin "*proxémique*" désigne " *Etude de l'utilisation de l'espace par les êtres animés dans leurs relations, et des significations qui s'en dégagent.*" - www.larousse.fr

⁴² Cosnier (Jacques), "Synchronisation et copilotage de l'interaction conversationnelle" in *Protée*, volume 20 n 2, Département des Arts et Lettres de l'Université de Québec, printemps 1992, pp. 33-39, p. 37.

⁴³ Cosnier (Jacques), "Synchronisation et copilotage de l'interaction conversationnelle", p. 36.

- ⁴⁴ Cf. Cosnier (J.) et Vaysse (J.), "La fonction référentielle de la Kinésique" in *Protée*, volume 20 n 2, Département des Arts et Lettres de l'Université de Québec, printemps 1992, pp. 40-48, p. 41.

⁴⁵ "Le garde: *On est trois chef. Je ne suis pas tout seul. Les autres, c'est Durand et le garde de première classe Boudousse. (...)*

Créon: Vas-tu parler, enfin? S'il est arrivé quelque chose, vous êtes tous les trois responsables. Ne cherche plus qui devrait être là." - Anouilh (Jean), Antigone, p. 27- 28.