



HAL
open science

Représentations genrées d'Antigone de Sophocle en Europe au XXIe siècle

Charitini Tsikoura

► **To cite this version:**

Charitini Tsikoura. Représentations genrées d'Antigone de Sophocle en Europe au XXIe siècle. In Vivo Arts, 2022. hal-04364746

HAL Id: hal-04364746

<https://hal.science/hal-04364746>

Submitted on 27 Dec 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Charitini TSIKOURA

haritinitik@gmail.com

Docteure en Études Théâtrales de l'Université Paris Nanterre

Charitini est docteure en Études Théâtrales (Université Paris Nanterre), chercheuse et danseuse-chorégraphe. Ses recherches portent sur les problématiques esthétiques et les enjeux conceptuels genrés liés à la mise en scène et la réception des réécritures et adaptations des œuvres tragiques de l'Antiquité. Elle est chargée de cours aux Universités Sorbonne-Nouvelle, Paris 8, Clermont-Auvergne, et Strasbourg et collabore avec l'Institut des Beaux-Arts de Sousse où elle encadre des ateliers pratiques de danse-théâtre. Elle est membre du Centre International de Réflexion et de Recherche sur les Arts du Spectacle (CIRRAS) et elle s'implique au sein du groupe « Scènes et Genres ».



Représentations genrées d'*Antigone* de Sophocle en Europe au XXI^e siècle

RÉSUMÉ :

Les réécritures d'*Antigone* au tournant du XXI^e siècle soulignent l'intemporalité de la tragédie sophocléenne ; la nature rebelle et divergente d'Antigone est problématisée sous l'angle de nouveaux concepts, tels que le genre par les créateur·rice·s contemporain·e·s. L'étude de deux cas spécifiques – *Antigone Sr. / Paris is burning at the Judson Church (L)* de Trajal Harrell et *Antigone* de la compagnie Ulrike Quade – révèle que le choix dramaturgique des créateur·rice·s transcende les enjeux politiques de la pièce sophocléenne et explore l'intrépidité de l'héroïne et les rapports de pouvoir. En intégrant une partition chorégraphique dans leurs propositions, les créateur·rice·s mettent le *performing body* au service de la dénonciation des stéréotypes liés – à la fois et sans se limiter – aux inégalités sociopolitiques telles que le sexe, l'ethnicité, la diversité et la classe ou le statut social. Leur intérêt porte davantage sur la *queerness* de l'héroïne, la revalorisation des personnages féminins secondaires et l'exploration de la notion d'héroïsme qu'ils mettent en valeur à travers l'hybridité de leurs productions – combinant danse, cirque, marionnettes, théâtre et *fashion show*. De ce fait, les créateur·rice·s attestent de l'imbrication et de l'entrecroisement des axes variés des recherches sur le genre dans le spectacle vivant et confirment sa dimension intersectionnelle.

Mots clés : Antigone, Ismène, performance, tragédie antique, 21^e siècle, genre

ABSTRACT:

Antigone's rewritings at the turn of the 21st century underline the timelessness of the sophoclean tragedy as Antigone's rebellious and divergent nature continues to inspire contemporary creators. Two case studies – *Antigone Sr./Paris is burn at the Judson Church (L)* by Trajal Harrell and *Antigone* by the company Ulrike Quade – reveal that the creators' dramatic choices aim to review and revamp the myth of Antigone not only by transcending the political dimension of the sophoclean play but also by exploring power relations and showcasing the heroine's intrepidity under a new perspective: that of gender. Integrating choreography in their stagings, the creators use the performing body to denounce the stereotypes linked – at the same time though not limited – to socio-political inequalities such as sex, ethnicity, diversity and class or social status. Their interest is focused more on the queerness of the heroine, the valorisation of secondary female characters and the exploration of the notion of heroism highlighted through the hybridisation of the productions which combine dance, circus, puppetry, theatre and fashion show. Hence, the creators attest to the interweaving of the various and variable axes in gender studies research and confirm gender's intersectional dimension by applying the concept to live performance.

Key words: Antigone, Ismene, performance, ancient tragedy, 21st century, gender



Représentations genrées d'*Antigone* de Sophocle en Europe au XXI^e siècle

Introduction

La tragédie antique est souvent axée autour d'un personnage non-conventionnel qui conteste les normes sociales de l'Antiquité. Les dramaturges dépeignent l'altérité, l'étrangeté ou la *queerness*¹ des héroïnes singulières et atypiques et, dans ce contexte, *Antigone* de Sophocle est un exemple propice à l'étude de la dimension genrée de ces œuvres. La divergence de la norme d'Antigone réside dans sa dissidence² : son implication dans la politique et la contestation des lois humaines est un comportement qui va à l'encontre des normes sociétales de l'Antiquité relatives à son statut de femme. De ce fait, ses actions sont subversives car Athènes au V^e siècle avant notre ère n'était pas une démocratie au sens moderne ; elle était fondamentalement discriminatoire parce qu'elle excluait de la citoyenneté les étranger·e·s, les femmes, les immigré·e·s, les esclaves et les métèques alors qu'à l'époque actuelle, la ségrégation raciale, sociale et sexuelle – des éléments constitutifs des recherches sur le genre – suscitent de nombreuses démarches militantes au même titre que les droits des femmes et LGBTQ+, sans mentionner que la législation a évolué sur ces questions. Dans ce contexte, il est intéressant d'explorer comment les créateur·rice·s au début du XXI^e siècle se servent de la pièce de Sophocle pour soulever les problématiques genrées de la société contemporaine en élargissant les enjeux politiques du conflit entre Antigone et Créon – lois divines contre lois humaines, sujet contre souverain – communément abordés, pour y inclure les enjeux socioculturels liés aux stéréotypes de catégorisation et de comportement sociaux.

Parmi les nombreuses réécritures ou reprises d'*Antigone* de Sophocle, deux mises en scène concerneront cette étude : *Antigone Sr./Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church (L)*³ de Trajal Harrell (2013) et *Antigone* de la compagnie Ulrike Quade en collaboration

¹ Ce terme à première vue anachronique, est employé dans son sens étymologique plus large signifiant singulier, étrange ou hors norme (sociale) dans l'intention d'étudier, à la fois, la dimension genrée des tragédies de l'Antiquité classique et le lien de connexion direct ou indirect entre les réécritures et/ou adaptations modernes de la tragédie antique et le concept de genre, notamment à travers le rejet de la catégorisation et des stéréotypes genrés. La majorité des recherches sur le texte sophocléen soulignent que l'intérêt de la pièce réside (aussi) sur le choix du poète de mettre l'accent sur le caractère atypique de l'héroïne par rapport aux standards de la société antique athénienne. La dimension *queer* d'Antigone dans la tragédie antique a été explorée/étudiée par l'auteure, dans sa thèse de doctorat intitulée *Antigone et Médée dans la danse. Perspectives genrées (France, Grèce, Royaume-Uni 1993-2015)* soutenue en 2020.

² Nous rejoignons ici la proposition de Maryvonne David-Jougneau qui voit dans le personnage d'Antigone un individu dissident qui « [...] décide par lui-même de ce qui doit faire la loi, en se référant à des principes à dimension universelle [...] qui existent déjà ». Voir Maryvonne David-Jougneau, *Antigone ou l'aube de la dissidence*, Paris, L'Harmattan, 2000, p.53.

³ *Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church*, est le produit de dix ans de recherche qui ont abouti à une série de spectacles composée de huit volets dont le premier fut présenté en 2009. Le chorégraphe appelle les volets des « tailles » se référant au *street wear* (XS, S, M,



avec Nicole Beutler (2014). Au-delà de l'originalité de l'adaptation scénique et textuelle, les deux spectacles se démarquent parce qu'ils contiennent une partition chorégraphique qui souligne l'importance du corps en performance (*performing body*⁴) pour l'interprétation du mythe sous le prisme du genre. En l'occurrence, les créateur·rice·s entendent le genre non dans son sens limité de sexualité, diversité sexuelle, discrimination, identité ou orientation sexuelle mais dans le sens plus large que la notion a acquis dans les années 2010, incluant toutes les relations de pouvoir – sociales et politiques – relatives à l'ethnicité, la race, le sexe (homme/femme) et le statut ou la classe sociale autrement dit, sa dimension intersectionnelle. Quels dispositifs scéniques et dramaturgiques utilisent alors les créateur·rice·s/chorégraphes pour soulever les questions de genre ? Comment le corps en performance (*performing body*) est mis au service de la dénonciation des stéréotypes genrés ? Comment la revalorisation des personnages secondaires souligne la dimension intersectionnelle du concept de genre ?

1. La dénonciation des stéréotypes

Trajal Harrell, Ulrike Quade et Nicole Beutler affirment puiser leur inspiration dans la tragédie parce qu'elle met en scène des microsociétés genrées centrées autour de personnages hors norme comme Antigone. En l'occurrence, les deux réécritures étudiées modifient la narration, le récit et la distribution des rôles de la pièce sophocléenne et contribuent à soulever des questions sociopolitiques actuelles en s'interrogeant sur l'identité et l'héroïsme d'Antigone. Qui plus est, les créateur·rice·s associent dans leurs œuvres différents genres performatifs – danse, cirque, marionnette, gymnastique, *fashion show* – qui renvoient subtilement à la pluralité des genres dans la société actuelle. De ce fait, iels mettent l'expression corporelle et le *performing body* au service de la dénonciation des stéréotypes de genre et des discriminations sociales.

1.1. Trajal Harrell : *Antigone Sr./ Twenty looks or Paris is Burning at the Judson Church (L)* – 2013

Antigone Sr./Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church (L) est une performance chargée de messages politiques et de commentaires pointus sur le genre, la sexualité et les discriminations sociales et raciales qui s'entrecroisent subtilement. Le titre contient une référence directe au documentaire de la réalisatrice Jane Livingston, *Paris is*

M2M, Jr, Plus, L, XL). *Antigone Sr.* est la taille L (large). La classification des spectacles de cette série en « tailles » est inspirée de la performance *Bliz-aard Ball Sale* (1983) de David Hammons qui vendait sur Cooper Street à New York des boules de neige de différentes tailles.

⁴ Le terme anglais « *performing body* », a été acquis par l'expérience et la pratique en danse contemporaine de l'autrice. Il nous semble toutefois que l'usage de cette expression est judicieux voire souhaitable pour les lecteur·rice·s anglophones. Une des recherches récentes reprenant cette notion est l'ouvrage de Mark Edward, *Mesearch and the performing body*, Cham, Birkhauser Verlag AG, 2018.



burning (États-Unis, 1990), qui explore l'univers *queer* des Bals⁵ organisés durant les années 1980 à New York. En outre, les différents épisodes de la pièce sophocléenne sont assimilés aux catégories des Bals *voguing* dans les *Houses*⁶ du Harlem Newyorkais des années 1960. Pour le milieu du *voguing* et des Bals, la notion de *House*/Maison transcende celle du lieu de résidence pour devenir une confrérie hiérarchisée. En fait, la *House* définit ou décrit une communauté à part, fondée initialement dans les ghettos Afro-Américains ou Latinos de Harlem par un groupe de personnes transidentitaires – homosexuel·le·s, transsexuel·le·s, transgenres et/ou *queer*. Elle est configurée socialement plutôt que biologiquement et fonctionne comme une famille d'adoption ou de substitution pour ses membres qui la représentent et l'honorent lors des Bals. À la tête de cette communauté se trouve la *Mother of the House* (la Mère de la *House*) : il s'agit le plus souvent du·de la fondateur·rice ou du membre le plus ancien (ou l'ainé·e) ou encore du·de la second·e en hiérarchie⁷. Enfin et surtout, tous les rôles sont confiés à des performers de sexe masculin d'origines variées et Antigone est incarnée par Trajal Harrell, lui-même, Afro-américain : la distribution d'*Antigone Sr.*⁸ devient ainsi doublement significative parce qu'elle rappelle la tradition antique et, à la fois, fournit un indice supplémentaire sur la *queerness* de l'héroïne.

Il semblerait alors que dans *Antigone Sr.*, Trajal Harrell déplace le contexte du récit de l'histoire de l'héroïne pour souligner l'aspect genré de la tragédie aussi bien que de l'adaptation qu'il en propose. Le créateur transpose le mythe littéralement et métaphoriquement vers les *Houses* pour explorer les similitudes d'Antigone avec les *voguers* ; il transforme les confrontations de l'héroïne en *voguing battles* contre ses adversaires masculins qui l'oppressent, renvoyant à une confrontation de sexes ; les performers voguent et s'affrontent en défilant sur une passerelle rudimentaire délinéée au sol par des rubans adhésifs de couleur fluorescente ; la seule référence visuelle à la tragédie antique est une grande sculpture abstraite côté cour renvoyant à une colonne antique. Dès lors, le public se retrouve dans un Bal de Harlem où les compétitions – « *The King's Speech*/Le discours du Roi » (Créon), « *Mother of the*

⁵ Le terme est le même en anglais : « *Ball* », désignant une fête dansante (nous maintiendrons la lettre capitale du mot conformément à la pratique des spécialistes). Notons ici que les origines des Bals *voguing* se situent à la fin du XIX^e siècle, à savoir les *drag balls* de Harlem et du Greenwich Village. Voir George Chauncey, *Gay New York : 1890-1940*, Didier Eribon (trad.), Paris, Fayard, « Histoire de la pensée », 2003.

Dans le milieu du *voguing* les Bals sont principalement des compétitions divisées en catégories de défilés variées et variables. Un jury, composé des *Mother* et *Father* des *Houses* mais aussi, souvent, de journalistes ou de personnalités (le nombre de jurés n'est pas fixe), évalue les performances sur une échelle de un à dix (dix étant la meilleure note). Un MC (Maître de Cérémonie) fait office de présentateur·rice des différentes catégories du concours et de commentateur·e. Voir Jérémy Patinier, *Strike a pose : Histoires(s) du voguing*, Paris, Des Ailes sur un Tracteur, 2012, pp. 32-45.

⁶ Nous utiliserons le mot en anglais pour distinguer cette notion du bâtiment (la maison) et du lieu de résidence et nous maintiendrons la lettre capitale du mot et son genre féminin (en français) conformément à la pratique.

⁷ Le second en hiérarchie peut être aussi appelé·e le *Father of the House* (le Père de la *House*). Notons cependant que la hiérarchie des *Houses* n'est pas « patriarcale », le chef de la famille étant la *Mother*, ce qui en soi, conteste la norme sociale occidentale.

⁸ Nous utiliserons désormais le titre raccourci du spectacle : *Antigone Sr.*



House/La Mère de la House » (Eurydice) – sont l’amalgame des épisodes de la tragédie et des catégories de compétition réelles.

De plus, alors que chez Sophocle Antigone devient « virile » et s’écarte de sa position à l’intérieur de son genre en confrontant Créon, Trajal Harrell élimine les assignations de genre en supprimant quasiment tous les rôles masculins et en assignant les rôles féminins à des personnes non-binaires. Autrement dit, Trajal Harrell réinscrit le mythe d’Antigone dans un contexte nouveau et original où la figure politique d’Antigone serait le tremplin (ou un prétexte) pour repenser les notions d’égalité des sexes et de la performativité du genre. Dans ce contexte, il rejoint Judith Butler⁹, pour qui l’héroïne est une jeune femme de sang royal qui décide de s’opposer à la plus haute autorité de la Cité, le roi, non seulement par ses actions physiques – en enterrant son frère – mais aussi par son intellect, à travers son débat politique et moral contre Créon. De ce fait, dans *Antigone Sr.*, l’héroïne devient une figure de la politisation : une personne transidentitaire (ou non-binaire) qui conteste les conventions sociétales, met en question les idées reçues et dénonce l’esprit clos et discriminatoire de ladite société. D’autant plus que le chorégraphe lui octroie aussi le rôle du·de la Maître·sse de Cérémonie, à la fois présentateur·rice et commentateur·e (des Bals) ayant le pouvoir exclusif de s’exprimer librement. Il rappelle ainsi indirectement la dissidence de l’Antigone de Sophocle qui ne se plie pas aux normes de la société antique qui imposait aux femmes le silence et la retenue en public.

Par extension, dans *Antigone Sr.*, la revendication de parole et de justice d’Antigone devient la lutte des personnes transidentitaires pour l’obtention de leur propre justice et pour réclamer l’acceptation de leur place, de leur identité et de leur genre au sein d’une société (déjà) donnée. À titre d’exemple, dans la tragédie sophocléenne l’accent est mis sur l’autorité du souverain mâle et son privilège de donner un discours politique qui exclut toute intervention féminine. Au contraire, dans *Antigone Sr.*, « *The King’s speech/Le discours du Roi* » est réduit à l’une des catégories dans la liste des *battles* que l’héroïne-Maître·sse de Cérémonie annonce. Le Roi – un personnage masculin – n’a pas le droit de parole ; les catégories de la compétition se substituent au personnage ce qui annule quasiment son rôle¹⁰. Par ailleurs, les rôles du garde, du messager et de Tirésias sont supprimés et le prince Hémon est quasi introuvable comme nous le signale Rob Fordeyn¹¹ lors du spectacle : « Je cherche mon prince et je ne le trouve pas¹² ». L’objectif du créateur ne nous échappe pas : se servir des catégories des Bals pour réduire le pouvoir masculin et, simultanément, dénoncer les catégorisations binaires et les configurations de genre.

De surcroît, Trajal Harrell assimile la marginalisation sociale des participant·e·s des Bals à celle d’Antigone. Dans la tragédie de Sophocle, l’héroïne est marginalisée parce qu’elle est une femme qui ose s’opposer à un homme, qui plus est, au roi. L’Antigone de Trajal Harrell subit aussi une marginalisation parce qu’elle refuse de se plier à une catégorisation de sexe binaire qui lui dicte le comportement spécifique associé à son sexe biologique. Cela justifierait pourquoi elle affirme son identité multiple avec l’aide d’Ismène dans un enchaînement de

⁹ Voir, Judith Butler et Guy Le Gaufey, *Antigone : la parenté entre vie et mort*, Paris, Epel, 2013.

¹⁰ Voir plus haut, note n°4 sur les Bals.

¹¹ Rob Fordeyn est l’un des performers du spectacle *Antigone Sr.*

¹² « I’m looking for my prince and I can’t find him [...] ». Extrait du spectacle *Antigone Sr.* Notre traduction.



stichomythies long et lent : elle commence (à chaque fois) par la phrase « Nous sommes/*We are*¹³ » qu’Ismène complète en évoquant un grand nombre de couples célèbres¹⁴, de paires ou de binômes et *vice versa* (Ismène commence la phrase et Antigone la complète). Les héroïnes font allusion à leur quête identitaire en mélangeant/reliant ensemble mode, musique, art, architecture, littérature, politique, religion, philosophie, culture pop, théories de milieux divers, histoire de la danse et finalement drame antique. Les binômes évoqués à première vue aléatoirement et sur un ton sérieux mais détaché, incitent à la réflexion¹⁵, provoquent le sourire¹⁶, choquent ou encore touchent à la sensibilité du public¹⁷ en fonction du contexte dans lequel ils s’inscrivent. Il nous semble que Trajal Harrell cherche à obtenir non seulement la réaction spontanée des spectateur·rice·s, mais aussi une prise de conscience collective du fonctionnement en analogies et/ou oppositions binaires de la société et, par extension, dénonce indirectement la catégorisation. Antigone et Ismène achèvent la première partie de leur identification par : « Nous sommes...princesse Antigone...et princesse Ismène, *House* d’Œdipe, *House* de Thèbes, vivez-le, aimez-le, savourez-le, assumez-le¹⁸ ».

Les personnages féminins dans *Antigone Sr.* cherchent aussi la définition de la femme – à travers la tirade d’Eurydice dans la catégorie « *Mother of the House/La mère de la House* » – et en déduisent que cette définition n’existe pas. Antigone, Eurydice et Ismène refusent de s’identifier, ou alors elles s’identifient grâce à plusieurs qualificatifs utilisés à la fois¹⁹, notamment en tant que représentantes des personnes marginalisées de la société moderne. Autrement dit, à travers Antigone, une figure politique authentique et le produit d’une généalogie troublée, Trajal Harrell tente un discours indirect sur l’insignifiance et l’inutilité des discriminations relatives au sexe et à la classe sociale, en suggérant par la même occasion un

¹³ En français et en anglais dans le texte.

¹⁴ Quelques-uns des couples/binômes célèbres mentionnés dans *Antigone Sr.* sont : Venus & Serena (Williams), (Roger) Federer & (Rafael) Nadal, Centre Pompidou et Centre Pompidou Metz, John (Lennon) & Yoko (Ono), (Jean-Luc) Godard & (François) Truffaut, *Desdemona & Ophelia*, *Abel & Cane*, *The Bronte Sisters*, *Iron Man* et *Iron Lady* (référence à Margaret Thatcher).

¹⁵ Par exemple : « Nous sommes... *We are*... avant & après, [...] *life & death* (la vie et la mort), [...] *peace & love* (paix et amour), *sprint & marathon*, [...] *Hercules and the love affair* (Hercule et ses affaires extraconjugales ». Extrait du spectacle *Antigone Sr.*

¹⁶ Par exemple : « Nous sommes... *We are*... la poule et l’œuf, [...] *schizophrenia*, [...] le weekend ». *Idem.*

¹⁷ Par exemple : « Nous sommes... *We are*... *domestic violence*, [...] *The Twin Towers*, [...] *Israelis and Palestinians* ». *Idem.*

¹⁸ « [...] *we are Princess Antigone & Princess Ismene, House of Oedipus, House of Thebes, live it, love it, enjoy it, get into it* ». *Idem.*

¹⁹ En dehors des nombreuses évocations de femmes célèbres ou accomplies auxquelles Antigone et Ismène s’identifient (voir note n°13), Eurydice évoque – entre autres – dans son discours de « *Mother of the House/La Mère de la House* » une « femme noire folle », une « femme au bord de la dépression nerveuse », une « femme qui n’a pas de chance », une « femme substantielle » ; à notre sens, l’accumulation des qualificatifs annule leur validité et/ou leur pertinence.



élargissement du « processus de genre²⁰ ». C'est pourquoi il brouille les identités de genre des personnages d'*Antigone Sr.* et le genre social²¹ de ses performers qui dansent en costume trois pièces ou défilent en enfilant des tenues composées d'éléments variés qui soulignent l'absence d'assignation de genre : une jupe est portée comme un haut, un afghan comme un turban ou comme une robe, un chapeau comme un sac, un pantalon comme un haut ou comme une ceinture, deux foulards forment une robe... Trajal Harrell conteste l'utilisation normative des articles d'une garde-robe comme indicateurs de sexe en optant pour l'ambiguïté des costumes/tenues et, à notre sens, défait – pour reprendre le terme butlerien – la construction du masculin et du féminin. Toutefois, l'absurdité des tenues ne réduit en aucun cas leur sensualité ; au contraire elle souligne la « féminité » performative des performers auxquels le créateur attribue les signes extérieurs communément attribués dans les sociétés occidentales au sexe féminin. Le va-et-vient constant entre tragédie et Bal, entre *voguing* et danse postmoderne, entre scène et auditorium voire entre masculin et féminin n'est pas un simple échange : il s'agit d'une exploration de toutes les alternatives de fusion de ces éléments pour aboutir à un chaos organisé qui demeure détaché des catégories et des classements et qui dénonce la ségrégation et la distinction/division binaire.

1.2. Ulrike Quade et Nicole Beutler : *Antigone* – 2014

Dans leur version d'*Antigone*, Ulrike Quade et Nicole Beutler associent la danse, le théâtre physique et l'art de la marionnette. Elles choisissent d'explorer la relation entre marionnettistes et marionnettes en transcendant le statut d'objets inanimés de ces dernières dans une collaboration surprenante des interprètes humains avec leurs « collègues » inanimés. La chorégraphie minutieuse vise la vraisemblance et l'évolution fluide de tous les « participant·e·s » sur scène – trois marionnettes et trois marionnettistes – en combinant animation et expression corporelle. Les deux créatrices se concentrent sur les deux sœurs et leurs motivations respectives à l'ère contemporaine. Elles choisissent de revisiter la tragédie antique en en retenant les épisodes de violence, de conflit et de douleur s'interrogeant sur le libre arbitre, l'héroïsme, le rapport manipulateur·rice/manipulé·e et, par extension, les rapports de pouvoir et les enjeux genrés qui en dérivent.

²⁰ L'expression « processus de genre » est empruntée à Anne Fausto-Sterling qui la définit ainsi : « “faire du genre”, à savoir les pratiques sociales d'apprentissage et d'application de comportements appropriés au genre, c'est-à-dire développer une identité de genre ». Voir Anne Fausto-Sterling, *Corps en tous genres : la dualité des sexes à l'épreuve de la science*, Oristelle Bonis et Françoise Bouillot (trad.), Paris, la Découverte, 2012, p.282.

²¹ « [Le genre social] correspond à la manière dont nous présentons notre genre à la société et à la manière dont la société, la culture dans laquelle nous évoluons et les groupes de personnes que nous côtoyons nous perçoit, interagit avec nous et tente de façonner ou d'influencer notre genre. Le genre social englobe les rôles et les attentes sociales correspondant à notre genre ». Voir « Comprendre le genre » (Understanding gender), *Gender Spectrum*, consulté le 29 janvier 2022, <https://genderspectrum.org/articles/understanding-gender> et <https://gender-spectrum.cdn.prismic.io/gender-spectrum/642044e4-93b7-4380-837e-c2ca2eb79e99> UG+French.pdf pour la traduction française.



La pièce tourne littéralement et métaphoriquement autour des marionnettes Bunraku²² qui sont traitées comme des êtres humains brouillant rapidement la frontière entre manipulateur·rice·s et manipulé·e·s : en raison de leur capacité de mouvement réduite, les marionnettes dictent et, par conséquent, limitent les mouvements des danseur·se·s /marionnettistes qui souvent miroitent les gestes de leur marionnette associée ou s'effacent complètement lors de leurs interactions. En revanche, la précision, la synchronisation et la grâce des mouvements des danseur·se·s, conçus pour être vus par le public malgré le jeu marionnettique qui généralement tend à effacer l'humain derrière l'objet, confirme qu'ils ne sont pas exclusivement les manipulateur·rice·s mais aussi des co-interprètes. Certes, la tradition du théâtre Bunraku l'impose, mais ce travail en équipe harmonieux signale d'une part une complicité, dans laquelle les marionnettistes font corps avec les marionnettes et, d'autre part, une alternance de pouvoir sans antagonisme. En effet, la fluctuation des forces de manipulation illustrée par les corps en performance (animés et inanimés) atteste de l'inconstance du pouvoir, de la fragilité des rapports de pouvoir qui en dérivent et de leur évolution et/ou mutation continue soulignant ainsi l'aspect genré doublement significatif de la performance.

Qui plus est, comme Trajal Harrell, les créatrices bannissent de leur création les personnages masculins possédant du pouvoir dans l'œuvre sophocléenne tel un hommage discret et une mise en valeur du pouvoir des femmes. En effet, Créon, le garde, Tirésias et le messager, n'apparaissent jamais ni ne sont nommés. La seule exception est Polynice, à qui Ulrike Quade et Nicole Beutler consacrent une courte introduction (qui ne figure pas dans l'œuvre sophocléenne) dépeignant le stéréotype du soldat/guerrier : elles illustrent son entraînement, ses compétences et son acharnement au combat, puis sa mort. Toutefois, tout au long de la scène, les éclairages sont sombres, la visibilité est réduite et la scène est quasiment plongée dans le noir ; les contours de la marionnette sont ainsi estompés lui donnant un aspect immatériel ou fantomatique qui rappelle que mort ou vivant, Polynice est marginalisé et dépourvu de pouvoir²³.

De surcroît, les manipulateur·rice·s composent également le(s) chœur(s) d'*Antigone* – à défaut des doyens de Thèbes sophocléens – agissant tantôt en tant qu'individus aux identités variées tantôt en groupe adoptant autant de profils stéréotypés : les participant·e·s aux funérailles d'Antigone qui viennent présenter à Ismène leurs condoléances avec des mots et des gestes réconfortants ; le peuple thébain qui la soutient lors de la procession funéraire ; les acolytes rebelles d'Antigone encagoulé·e·s qui poussent des cris viscéraux lors de leur danse énergique effrénée ; les gardes agressif·ve·s – également encagoulé·e·s – qui attaquent

²² Les marionnettes du théâtre Bunraku s'alignent sur la version japonaise élaborée des marionnettes à contrôle : leurs mains, tête et pieds sont en bois, leur visage est façonné et peint en fonction du texte et leur costume – couvrant le mécanisme de contrôle – ce qui permet une grande ampleur de mouvements. Elles sont manipulées par un·e à trois marionnettistes selon les besoins. Voir Donald Keene, *Nō and Bunraku : two forms of Japanese theatre*, Columbia, New York, Oxford, Columbia University Press, 1990, pp.119-189.

²³ L'œuvre sophocléenne raconte comment Polynice a été privé de son pouvoir (royal) et mis à la marge quand son frère Étéocle a refusé de partager le trône avec lui, le poussant à attaquer Thèbes avec l'aide de l'armée Argienne. L'édit de Créon déclarant que Polynice est un ennemi de la cité, le place davantage à la marge de la société thébaine après sa mort. Voir Sophocle, *Antigone*, Florence Dupont (trad), Paris, L'Arche, 2007.



violemment Antigone lorsqu'ils la prennent en flagrant délit d'enterrement de son frère. Qu'il soit dans la bienveillance, la douleur, le conflit ou la violence, la variabilité des identités du chœur révèle les rapports sociaux de pouvoir au sein de la performance. En mettant en scène les différentes identités du chœur, les créatrices signalent que ce groupe impersonnel est finalement aussi important et complexe que les protagonistes. À titre d'exemple, l'emploi exclusif de la cagoule par les groupes violents et agressifs entraîne des interprétations variées : dans le cas des gardes, l'accessoire souligne le manque d'individualité du groupe et le fait que ses membres obéissent aux ordres sans les questionner ; dans le cas des acolytes d'Antigone la cagoule est suggestive de l'apparence stéréotype d'un membre de gang ou d'un terroriste qui ne désire pas montrer son visage, une interprétation qui sera confirmée par le questionnement d'Ismène sur l'identité actuelle d'Antigone dans l'épilogue²⁴. Par ailleurs, dans les deux cas, le fait de porter une cagoule sert également à estomper les configurations de genre relatives à l'apparence physique, d'autant plus que les costumes des performers sont semblables²⁵ et leurs mouvements sont identiques²⁶ ne permettant pas l'identification de sexe ni de rang ou de statut social. Les créatrices abordent ainsi subtilement la question de l'égalité au sein d'une structure hiérarchisée et dénoncent indirectement les inégalités entre individus au sein d'un groupe. En tout état de cause, elles révèlent l'aspect genré de la tragédie sophocléenne à travers l'illustration des fonctions et identités multiples du chœur et des jeux de pouvoir entre manipulateur-riche et marionnette.

Dans le même temps, la relation marionnettiste/marionnette illustrée par le vocabulaire physique fascinant de leur danse fusionnelle, harmonieuse et équilibrée promeut une société communautaire égalitaire au sein de laquelle l'acceptation de l'opinion et des choix d'autrui – en l'occurrence, des femmes – sans porter jugement, et la singularité de chaque individu, sont reconnues et respectées en dehors des catégorisations sociopolitiques et des assignations sexuées. C'est pourquoi les profils d'Antigone et d'Ismène mettent l'accent sur leurs choix personnels et leur individualité, d'autant plus que les créatrices axent leur version d'*Antigone* autour de ces deux personnages féminins. Ulrike Quade et Nicole Beutler accordent à chaque sœur un long solo et un monologue, en prolongeant la pièce d'un épilogue réservé à Ismène, qui attestent de leur individualité avant de clore le spectacle sur l'image d'une Ismène émancipée et érudite qui exprime son ressenti sur les faits. Si Ismène – une femme – a le dernier mot dans le spectacle, l'adaptation d'Ulrike Quade et Nicole Beutler actualise la tragédie sophocléenne²⁷ non seulement en mettant l'accent sur l'*empowerment* féminin – la création ne laisse aucun doute sur la force de caractère d'Ismène et d'Antigone – mais aussi en hissant un personnage secondaire au rang de protagoniste. Il serait alors intéressant d'explorer la valeur des personnages féminins secondaires dans les deux adaptations étudiées.

²⁴ « [...] who she [Antigone] would have been today. [...] a faceless kamikaze pilot? ([...] qui elle serait [Antigone] aujourd'hui. [...] un·e pilote kamikaze sans visage ?) ». Extrait du spectacle *Antigone*. Notre traduction. Ce point sera développé davantage plus loin dans cette étude.

²⁵ Tou·te·s les performers portent un bas, un haut et des baskets noirs.

²⁶ La question et interprétation des mouvements identiques sera développée dans la troisième partie de cet article.

²⁷ *Antigone* de Sophocle se clôt sur la lamentation de Créon. Voir Sophocle, *Antigone*, op.cit.



2. Revalorisation des personnages (féminins) secondaires

Trajall Harrell aussi bien qu'Ulrike Quade et Nicole Beutler s'intéressent aux personnages secondaires féminins auxquels ils accordent du temps et de l'espace dans leurs créations. Dans le but de revaloriser les personnages féminins secondaires, Trajal Harrell fait d'Ismène la narratrice et la co-protagoniste d'Antigone et donne la parole à Eurydice. De même, la compagnie Ulrike Quade choisit de présenter l'histoire d'Antigone à travers les yeux d'Ismène et de nous donner son point de vue en lui réservant le monologue final. Le point commun des deux créations est qu'elles explorent à travers Ismène la notion de l'héroïsme, proposent une (nouvelle) définition des femmes à travers Eurydice – chez Trajal Harrell – et, à la fois, dénoncent les discriminations de classe, d'ethnicité et de statut social.

2.1. *Antigone Sr.* : Ismène co-protagoniste et Eurydice personnage clé

Trajall Harrell valorise Ismène et Eurydice en leur accordant de longues tirades. Nous avons déjà mentionné que, tout au long d'*Antigone Sr.*, Ismène partage avec Antigone des stichomythies contenant des commentaires genrés dans leur majorité indirects²⁸ dont la binarité flagrante dénonce les conventions sociales stéréotypées qui tentent de tout catégoriser. Dans *Antigone Sr.*, Ismène devient la co-protagoniste d'Antigone en se trouvant constamment aux côtés de sa sœur et elle n'hésite pas de prendre la parole, réfutant ainsi le rôle secondaire que lui accorde Sophocle. Si Antigone fait office de Maître-esse de Cérémonie d'un Bal *voguing*, Ismène endosse aussi le rôle de la narratrice de l'intrigue sophocléenne. En effet, c'est Ismène qui raconte l'histoire de la *House* d'Œdipe adressant une longue tirade au public qui ressemble vaguement à un témoignage de survivant (récit au présent) ou à une confession intime lors d'une séance de thérapie chez un psychologue :

J'atteins enfin les bords du palais où Antigone m'attend... Hier, en se disputant notre Cité de Thèbes... nos deux frères... Étéocle et Polynice... se sont tués... et Antigone m'explique que Créon, notre roi, vient de proclamer un édit... [...] on laissera Polynice...pourrir...deshonoré... [...] assez rapidement je comprends où Antigone veut en venir, elle me demande si je veux aller avec elle...enterrer notre frère...

Je lui dis que non... enfin... que ça n'a pas de sens... et que... c'est un peu fou, qu'elle est un peu folle... En fait... c'est un peu le bazar dans notre famille...nos parents sont morts... enfin ils ne sont pas exactement morts [...] quand notre père et notre mère se sont rendus compte qu'ils étaient

²⁸ À titre d'exemple, dans le premier enchaînement de « Nous sommes/*We are* » Antigone et Ismène mentionnent le binôme Giles Deleuze et Félix Guattari qui se définissent eux-mêmes dans les années 1970, comme des « *molecular homosexuals* (homosexuels moléculaires) » dont l'homosexualité n'est pas identitaire, se différenciant des « *molar homosexuals* (homosexuels molaires) » pour qui l'homosexualité est une identité. En effet, selon Paul B. Preciado les deux chercheurs avaient des épouses et ne considéraient leur homosexualité que comme « une sorte d'excentricité [...] une affectation snob ». Voir Paul B. Preciado, *Countersexual manifesto* (manifeste contra-sexuel), New York, Columbia University Press, 2018, pp.141-142.



aussi...mère et fils...l'une s'est suicidée et l'autre s'est crevé les yeux et parti en exil... maintenant nos deux frères viennent de mourir... donc c'est assez...

Mais je comprends qu'il n'y a rien à faire... Antigone... a décidé... je comprends qu'elle va aller [sanglote]... enterrer... Polynice ... je comprends que ma sœur va mourir...²⁹

Plus tard, elle endossera le rôle de l'interprète, traduisant les propos d'Antigone qui raconte sommairement la suite de l'histoire jusqu'à la mort d'Hémon, afin que les spectateur·rice·s suivent l'évolution de l'intrigue sophocléenne parallèlement au Bal.

Qui plus est, Ismène atténue la marginalisation d'Antigone – très marquée chez Sophocle – en créant des liens physiques et symboliques entre elle et le public. En effet, lors du défilé « *The King's speech/Le discours du Roi* », elle attache cinq bouts de ficelle à chacun des doigts d'Antigone et leur autre bout au doigt de cinq spectateur·rice·s choisi·e·s aléatoirement. Sur le registre physique, les liens littéraux entre le personnage et les spectateur·rice·s confirme l'envie du créateur de les inclure à la représentation : iels n'assistent pas seulement à un spectacle de danse mais aussi à un Bal *voguing* où leur participation active et énergique est requise. Trajal Harrell brouille ainsi les frontières entre performance et réalité et élimine la distance entre scène et salle. Sur le registre symbolique, ces ficelles évoqueraient les relations ou les alliances qu'Antigone cherche à former, sa relation étroite avec le peuple thébain ou encore le lien entre l'Antigone sophocléenne et une Antigone actuelle. Il nous semble pourtant, que les ficelles reflètent aussi l'idée développée par plusieurs chercheur·euse·s – comme Patricia Hill Collins, Hélène Marquié ou encore Laure Bereni – et concrétisée dans les années 2010³⁰, que les identités socioculturelles et les rapports sociaux de classe, de sexe et d'ethnicité ne peuvent pas être étudiés séparément au sein du genre parce qu'ils sont indissociables. Dans ce cas, elles (les ficelles) symbolisent, à notre sens, la dimension intersectionnelle du genre. Dans ce contexte, pour Trajal Harrell, Ismène est plus qu'une femme et certainement plus qu'un personnage secondaire ; elle est un individu intelligent et actif qui prend la parole pour défendre ses propres convictions autant que pour dénoncer les discriminations et les inégalités sociales.

Le créateur valorise également Eurydice qui est un personnage quasiment muet dans la pièce sophocléenne³¹. Il lui assigne le rôle essentiel de donner la définition des femmes en s'identifiant comme telle dans sa tirade et, contrairement à la mère dépitée et laconique de Sophocle, l'Eurydice de Trajal Harrell prononce un discours élaboré et puissant, contenant des pauses qui accordent au public des moments de réflexion sur son discours indubitablement genré :

²⁹ Extrait du spectacle *Antigone Sr*.

³⁰ Voir Laure Bereni et Mathieu Trachman, *Le genre. Théories et controverses*, Paris, Presses Universitaires de France, 2014 ; Marta Roca I Escoda, Farinaz Fassa et Éléonore Lépinard, *L'intersectionnalité : enjeux théoriques et politiques*, Paris, la Dispute, 2016 ; Patricia Hill Collins et Sirma Bilge, *Intersectionality*, Cambridge, UK Malden, MA, Polity press, 2016; Hélène Marquié, *Non, la danse n'est pas un truc de filles ! : essai sur le genre en danse*, Toulouse, Éditions de l'Attribut, 2016.

³¹ Eurydice ne prononce que huit vers dans la pièce de Sophocle.



Je suis femme... Une femme dans le désespoir... Je suis femme... L'incroyable femme qui rapetisse... Je suis femme... Une femme au bord de la dépression nerveuse³²... Je suis femme... Journal d'une femme noire folle... [...] Je suis femme... de l'année... [...] Je suis le baiser de la femme araignée³³... Je suis une femme de substance... [...] Je suis *Wonder Woman*... [...] Je suis le labeur de cette femme... Je suis la valeur de cette femme... [...] Je suis plus qu'une femme... Je suis... une femme qui fait bien.

Je suis la *Mother of the House*... [...] Je suis la putain de Reine, comprends-le bien... [...] Je suis sur le point de l'expliquer ... [...] Je suis une femme sous pression... [...] Je suis le cœur d'Ismène... Je suis la fin d'Antigone... Je suis l'espoir de Hémon... Je suis la pute de la Reine EU[rydice]... [...]»³⁴.

La longue tirade d'Eurydice est déclenchée par l'annonce de la catégorie « *Mother of the House/Mère de la House* ». Ses affirmations rejoignent en un sens les stichomythies d'Antigone et Ismène et intensifient la recherche identitaire des personnages féminins dépeints par Trajal Harrell tout en adoptant l'attitude des compétiteurs lors d'un Bal ainsi que le ton acerbe et provocateur des agressions verbales habituellement échangées entre eux. Les trois personnages tentent – chacun à son tour – de définir à la fois leur sexe, leur statut social et leur ethnicité pour composer leur identité plurielle à travers des déclarations identitaires généralisées ; celles-ci sont bien ciblées sur la problématique du genre et des définitions stéréotypées de « la » femme et parsemées d'ironie et/ou d'humour qui renvoie à l'ambiance des Bals. En outre, la proclamation « Je suis femme » dans la bouche d'une personne transidentitaire (ou non-binaire) affirme que chaque individu est libre de performer son genre social et dénonce indirectement la catégorisation sexuée en fonction de la performance de genre et des signes extérieurs communément attribués au sexe féminin.

2.2. *Antigone* : restitution du statut héroïque d'Ismène

Ulrike Quade et Nicole Beutler vont au-delà de la thématique du libre arbitre et de celle – plus centrale – de l'utilisation du pouvoir pour manipuler un individu en posant aussi la question de l'identité d'Antigone à l'époque actuelle. Afin d'y répondre, la seule survivante, Ismène, prend la parole dans l'épilogue qui ressemble à une rencontre avec les spectateur-riche-s

³² Référence directe au film de Pedro Almodovar, *Femmes au bord de la crise de nerf*, Espagne, 1988.

³³ Référence directe au film d'Hector Babenco, *Le baiser de la femme araignée*, États-Unis, 1985.

³⁴ « I am woman... Woman in the dooms... I am woman... The incredible shrinking woman... I am woman... Woman on the verge of a nervous breakdown... I am woman... Diary of a mad black woman... [...] I am woman... of the year... [...] I am kiss of the spider woman... I am a woman of substance... [...] I am Wonder Woman... [...] I am this woman's work... I am this woman's worth... [...] I am more than a woman... I am... a do right woman. I am the Mother of the House... [...] I am the fucking Queen, get it right... [...] I am about to break it down... [...] I am a woman under stress... [...] I am Ismene's heart... I am Antigone's end... I am Hæmon's hope... I am Queen EU[rydice]'s bitch... [...] ». Extrait du spectacle *Antigone Sr*. Notre traduction.



à la fin d'un spectacle, tel un bord de plateau. Dans un effort de vraisemblance et dans une ambiance décontractée, l'héroïne se présente au public avec un costume légèrement modifié : la fille docile et soumise se convertit en une élégante chercheuse érudite ayant revêtu un cardigan par-dessus sa robe et une fourrure autour de son cou. Son attitude change également grâce aux lunettes de vue sur le bout de son nez qui lui donnent un air hautain et, désormais confiante, elle croise les jambes et n'hésite pas à allumer une cigarette et à échanger avec le public ainsi qu'avec sa manipulatrice assignée avant d'entamer son discours. Elle raconte ses derniers moments avec sa sœur, puis elle se pose la question :

Je me demande qui elle serait [Antigone] aujourd'hui. Avec son audace.
Dévouée à ses idéaux et prête à mourir pour eux. Un·e informateur·rice
anonyme, une figure solitaire [...] un·e pilote kamikaze sans visage³⁵ ?

Cette interrogation à première vue personnelle et intime et, simultanément, adressée au public, est une référence politique directe aux zones de tension dans le monde, auparavant suggérées au cours des intermèdes dansés par les interprètes encagoulé·e·s. Or, Ismène ne donne pas de réponse et passe à un sujet qui lui tient plus à cœur. Elle paraît outrée face à l'accusation faite par sa sœur d'être restée inactive et elle en annonce la conséquence : « Cette petite fille brune. La fanatique. [...] La militante fouguese. Ma sœur. [...] Elle m'a envoyé dans l'histoire éternelle avec le mot... LÂCHE³⁶ ». Pour réfuter le qualificatif, Ismène justifie ses actions : elle a choisi de vivre parce qu'elle pensait « pouvoir choisir³⁷ ». Elle a seulement réagi d'une manière différente d'Antigone mais son choix de (sur)vivre n'est pas considéré comme courageux. Elle réitère alors sa déception d'avoir été perçue comme une lâche. Elle ne comprend pas et refuse d'accepter le double standard : « Tout le monde connaît son nom. Antigone. Une inspiration. Mais nos noms ont été oubliés... Ismène... Polynice...³⁸ ». Elle suspend son discours sur cette réflexion inachevée pour quitter la scène.

En laissant le dernier mot à Ismène, Ulrike Quade et Nicole Beutler rétablissent son statut héroïque. Elles restructurent la tragédie en mettant le point focal sur elle afin de soulever des questionnements relatifs au statut social de l'individu souvent susceptible de lui porter préjudice. En d'autres termes, elles ramènent au premier plan Ismène pour évoquer un autre

³⁵ « I wonder who she would have been today. With the same audacity. Her devotion to ideals and her willingness to die for them. An anonymous whistle-blower? A lone figure [...] a faceless kamikaze pilot? ». Extrait du spectacle *Antigone*. Notre traduction. Notons ici qu'alors que le personnage d'Antigone est féminin chez Sophocle, les alternatives qu'Ismène propose ne le sont pas forcément. Pour maintenir cette ambiguïté de genre, nous avons décidé de ne pas le définir, d'autant plus que la transcription du texte (qui nous a été fournie par les créatrices) est en anglais où cette ambiguïté est plus flagrante car il n'y a pas de différenciation (grammaticale) entre le féminin et le masculin.

³⁶ « That little dark-haired girl. The fanatic. [...] The spirited militant. My sister. [...] She has sent me into history everlasting with the word...COWARD » (mot en majuscules dans le texte). *Idem*.

³⁷ « [...] because I thought I could [choose] ». *Idem*.

³⁸ « Everyone knows her name. Antigone. Idealist. An inspiration. But our names have been forgotten... Ismene... Polynices... ». *Idem*.



aspect de la discrimination genrée, lié à la catégorisation et à la perception d'autrui selon une performativité « sociale » stéréotypée, en l'occurrence, l'héroïsme. En mentionnant la lâcheté présumée d'Ismène elles se réfèrent indirectement aux stéréotypes qui qualifient une héroïne en fonction du « bruit » que fait sa révolte, une perception superficielle et erronée du statut héroïque impliquant le choix du sacrifice d'une vie (celle de la héroïne). Cette classification en soi discriminative et porteuse de jugement suggère que sacrifice égale héroïsme alors que le choix de vivre et de continuer à se battre signifie lâcheté. Manifestement, au-delà de la problématique du sexe biologique d'Antigone, Ulrike Quade et Nicole Beutler donnent la parole à Ismène pour déstabiliser les catégorisations fixes de performativité de genre qualifiant la sœur d'Antigone comme lâche afin de créer un espace et des conditions pour de nouvelles perspectives qui évitent les discriminations relatives au statut social de l'individu et à ses choix. Toutefois, les créatrices sous-entendent que le sujet de la discrimination est seulement déplacé. Dans ce contexte, elles substituent à l'opposition sexuée et généralisée homme *vs.* femme l'opposition femme forte *vs.* femme faible et la dénoncent en donnant la parole à Ismène qui s'assume comme « femme » sans nécessairement ajouter un adjectif qualificatif, comme l'Eurydice de Trajal Harrell. Les créatrices révèlent ainsi un axe mineur mais pour autant essentiel du concept de genre – la discrimination fondée sur le choix d'action ou d'inaction – qu'elles imbriquent dans leur mise en scène aux axes majeurs sociopolitiques de classe sociale et des rapports de pouvoir entre individus confirmant leur indissociabilité.

Somme toute, dans *Antigone* les créatrices mettent principalement en balance la prise de position des deux sœurs en valorisant les protagonistes et en accordant à Ismène une place essentielle (peut-être la plus importante) dans leur création. Si Antigone est l'âme libre et la fille dissidente, Ismène est toute en réflexion et prudence ; Antigone est l'activiste militante, la cheffe de la rébellion alors qu'Ismène est l'érudite, le cerveau de la rébellion. Les créatrices décident de ne pas favoriser, ni choisir l'une des deux sœurs en transcendant ainsi les critères de discrimination sociale et proposent subtilement l'acceptation de la diversité et – pourquoi pas – sa normalisation.

3. La dimension intersectionnelle

En recréant un produit de l'imagination masculine athénienne antique, Trajal Harrell et la compagnie Ulrike Quade en modifient les dynamiques, soulignent l'association du conflit politique aux thématiques genrées et aux problématiques de statut social et révèlent la dimension intersectionnelle du genre à travers leurs mises en scène.

Si l'humanité et la féminité d'Antigone ne sont pas contestées dans les réécritures de la tragédie sophocléenne³⁹, l'héroïne est pourtant discriminée et condamnée pour ses convictions et ses choix. En d'autres termes, son appartenance à un sexe spécifique – en l'occurrence, féminin – ne met plus en question sa capacité de réflexion, de prise de décisions et d'action : le doute est transposé vers la lucidité de ses choix individuels, contestables désormais parce qu'ils

³⁹ Rappelons que dans la tragédie sophocléenne Créon accuse Antigone d'insolence et d'orgueil et, par extension, voit sa défiance comme un comportement d'homme qui discrédite son pouvoir de souverain. Voir Sophocle, *Antigone*, op. cit., pp. 33-34.



ne sont pas conformes à la norme. L’Ismène de Trajal Harrell nous donne une preuve supplémentaire de cette transposition en évaluant la décision de sa sœur d’enterrer Polynice : « Je dis [à Antigone] que ça n’a pas de sens [...] qu’elle est un peu folle⁴⁰ ». De son côté, l’Ismène de la compagnie Ulrike Quade évoque l’audace des actions de sa sœur – « une militante fouguese⁴¹ » – et décrit l’image (stéréotype) d’une révolutionnaire « Tenant dans sa main droite un nœud coulant fait à la main, son poing gauche levé en l’air⁴² » qui a choisi de mourir pour ses convictions. Nous constatons donc qu’il est désormais question de l’acceptation de l’individu et de ses choix même quand ceux-ci ne respectent pas les conventions sociales normées ou normalisées. Il ne s’agit plus d’égalité entre femmes et hommes dans leurs droits et leurs libertés mais d’égalité entre individus. De ce fait, l’Antigone d’Ulrike Quade et Nicole Beutler devient à la fois transgression et continuité parce qu’elle défie les codes figés et leur incarnation singulière. Elle se situe fermement à la frontière entre la marionnette et l’humain, entre manipulateur·rice et manipul·e et, par extension, entre dominant·e et dominé·e, au-delà des rapports de pouvoir, des assignations de genre, de l’ethnicité ou de la classe sociale renvoyant, indirectement, à la dimension intersectionnelle du concept de genre.

D’autre part, les créateur·rice·s accordent une grande importance à l’expression corporelle en tant que méthode narrative ainsi qu’à l’individualité du performer dans sa qualité de narrateur·rice et de convoyeur·se exclusif·ve d’ambiances, de tensions, d’émotions et de significations en dépit de son sexe biologique. Si dans les cas étudiés la corporalité est centrale, le corps en performance n’est pas, pour autant, un critère de catégorisation parce qu’il n’est pas sexué : pas de nudité, pas de sous-entendu sexuel, pas de différenciation entre performers hommes et femmes. Les mouvements sont unisexes et en aucun cas ne déterminent le sexe, la race, l’ethnicité ou la classe sociale, d’autant plus que le mélange de styles performatifs facilite la non-sexuation. Plus spécifiquement, dans *Antigone Sr.*, Trajal Harrell lie la danse postmoderne et le *voguing* en observant que les deux styles performatifs ont des bases techniques similaires⁴³. En effet, un des fondamentaux de la danse postmoderne est l’utilisation du mouvement ordinaire quotidien, commun pour les deux sexes : marcher, courir, s’asseoir, tourner, rester debout. De même, le pas de base du *voguing* est la marche et les poses sont des postures debout. Par ailleurs, les mots composés *catwalk* et *runway* qui désignent le pas de base contiennent, respectivement, les mots « marcher » et « courir ». C’est la stylisation des mouvements (ou des poses) par chaque participant qui suggère, dans un Bal *voguing*, une performance de genre qui varie selon les catégories de défilé : « *butch queen* », « *homeboy* », « *sex siren* »⁴⁴. Similairement, dans *Antigone*, l’expression corporelle ne suggère pas le sexe

⁴⁰ Extrait du spectacle *Antigone Sr.*

⁴¹ « The spirited militant ». Extrait du spectacle *Antigone*. Notre traduction.

⁴² « With a homemade noose in her right hand, and her left fist raised ». Idem.

⁴³ Cette observation ne nous surprend pas puisque les deux danses ont été développées dans les années 1970, quoique dans des contextes socioculturels et politiques différents. Voir Sally Banes, *Terpsichore in sneakers. Post-modern dance*, Middletown, Wesleyan University Press, 1987 et Dominic Junkes, *Express yourself. Voguing as a form of sociocultural protest*, Norderstedt, Grin Verlag, 2017.

⁴⁴ À titre indicatif, *Butch queen* : homme gay d’allure masculine ; *homeboy* : le look des gars dans la rue ; *sex siren* : avoir du sex-appeal en portant des sous-vêtements sexy. Pour une liste plus exhaustive des catégories voir Jérémy Patinier, *Strike a pose : Histoire(s) du voguing*, op. cit., pp. 39-45.



des marionnettistes : quand iels manipulent les marionnettes, iels utilisent des gestes et des pas empruntés à la danse contemporaine avec des rondeurs et des mouvements de bras amples ; quand iels accompagnent Ismène lors de la procession funéraire d'Antigone, iels avancent en marchant d'un pas lent synchronisé impersonnel ; et lors des interludes, leur danse quasi compulsive est composée de sauts frénétiques, ou de mouvements de bras saccadés et de pirouettes énergiques empruntés au hip-hop, une danse dont la gestuelle est identique pour hommes et femmes⁴⁵. Au contraire, l'accent est mis sur le corps asexué, non-binaire ou androgyne. L'utilisation de marionnettes dans *Antigone* d'Ulrike Quade et Nicole Beutler et les performers non-binaires de Trajal Harrel en sont la preuve. Le mode de représentation de personnages « neutrois⁴⁶ » peut être interprété de deux manières : soit il suggère que les configurations de sexe laissent indifférent·e·s les chorégraphes car elles sont insignifiantes dans une société égalitaire soit, inversement, que les créateur·rice·s visent à dénoncer les discriminations fondées sur la performativité de genre et l'apparence physique en mettant au premier plan des protagonistes asexué·e·s pour brouiller les assignations sexuelles. En tout état de cause, l'interaction des corps évoque la manière dont les relations humaines et les rapports sociaux de pouvoir muent et évoluent ; le classement socioculturel et les assignations de genre sont non-pertinents au sein de la production artistique ce qui confirme l'évolution vers un « nouveau » style performatif déjà annoncé par Félix Guattari dès les années 1980 :

La question n'est plus de savoir si l'on jouera du féminin contre le masculin ou l'inverse, mais de faire rompre les corps, tous les corps, avec les représentations et les contraintes du « corps social », et avec les situations, attitudes et comportements stéréotypés⁴⁷.

Somme toute, des éléments à l'origine étrangers au genre tragique deviennent entre les mains des créateur·rice·s des outils essentiels et manifestent l'entrecroisement des styles performatifs et l'évolution qui a lieu dans le milieu du spectacle vivant (et de la danse en particulier). Tel est le cas des marionnettes d'Ulrike Quade et Nicole Beutler : la mise en lumière du partage impartial de la scène entre marionnettes et marionnettistes suggère la

⁴⁵ D'autant plus que la danse hip-hop est née en marge de la société, dans les quartiers défavorisés de New York, Los Angeles et Chicago. Selon Felicia McCarren, en France, le hip-hop est « a practice of inclusion, with the early motto of solidarity *black blanc beur* and a valorization of a popular form even while developing an aesthetic as *la danse urbaine* (une pratique d'inclusion, dont la première devise de solidarité était 'black blanc beur' et la valorisation d'une forme populaire tout en développant son/une esthétique de danse urbaine) ». Voir Felicia McCarren, *French moves. The Cultural Politics of le hip-hop*, New York, Oxford University Press, 2013, p. xiii. Notre traduction.

⁴⁶ Dans le vocabulaire urbain le qualificatif « neutrois » désigne une personne asexuée, ou qui refuse les marqueurs de genre ou encore qui décide d'avoir un genre neutre.

⁴⁷ « The question is no longer to know whether one will play feminine against masculine or the reverse, but to make bodies, all bodies, break away from the representations and restraints of the "social body", and from stereotyped situations, attitudes and behaviours », Félix Guattari, « *I have even met happy travelos* », dans François Peraldi (éd.), *Polysexuality*, New York, Semiotext(e), 1995, p.80. Notre traduction.



direction que prennent de nos jours les efforts/luttes de certains groupes sociaux relatifs aux rapports sociaux de genre vers la concrétisation d'un alignement sous le dénominateur commun de l'égalité, de la tolérance et de l'acceptation de chaque individu indépendamment des configurations de genre. Les créatrices suggèrent donc une nouvelle « définition » de l'individualité en tant que partie intégrante d'un ensemble communautaire égalitaire, centrée sur la singularité de l'individu. De son côté, Trajal Harrell met en scène l'opposition de la culture de la classe supérieure des blancs à celle de la classe inférieure des non-blancs en passant par la question de la place des femmes dans une société dominée par les hommes. Par équivalence au concept de genre devenant plus inclusif, la « cohabitation » harmonieuse – ou égalitaire au sens figuré – de ces éléments divers et variés témoigne d'une non-discrimination, sans doute représentative d'un changement.

Conclusion

Les deux cas étudiés nous semblent avoir démontré la perspective genrée des réécritures contemporaines d'*Antigone* et la manière dont les créateur·rice·s transcendent les frontières de la pensée dualiste pour expérimenter autre chose en s'opposant au besoin culturel de préserver une différenciation claire entre les sexes. L'esthétique visuelle de Trajal Harrell consiste en l'illustration de différents « types » de féminité (et de masculinité) à travers le défilé des performers en tenues tantôt simples et indifférentes tantôt grotesques, invraisemblables ou excessives sous le regard blasé d'Antigone qui évalue leur authenticité et leur *realness*⁴⁸. En saturant le public avec des images de femme (ou d'homme) stéréotypées – pourrait-on les identifier comme des profils/illustrations alternatif·ve·s des personnages ? – le créateur dénonce la perception d'une apparence physique exclusivement féminine ou masculine et les différences entre les sexes. La compagnie Ulrike Quade choisit, quant à elle, de « camoufler » le sexe des performers humains et utiliser des objets inanimés – les marionnettes – pour incarner les héroïnes, estompant ainsi les assignations de genre. De surcroît, les styles de danse choisis par les créateur·rice·s se détachent par leur gestuelle « unisexe » qui ne détermine ni n'appartient spécifiquement à un sexe. Sur le plan dramaturgique, le texte sophocléen est à peine reconnaissable et le mythe d'Antigone sert de tremplin pour soulever des problématiques socioculturelles et politiques actuelles. À notre sens, dans les deux cas, le texte fonctionne comme un fond de scène pour accentuer l'idée que, malgré son intemporalité, Antigone et ce qu'elle représente ont évolué. Désormais, le mythe sert à (re)peindre un profil héroïque dont le genre est indifférent car il ne définit pas le personnage. Antigone peut ainsi prendre n'importe quelle forme, elle peut être/représenter une idée, ou défendre une idéologie. Les textes de Trajal Harrell et de Magne Van Den Berg (pour la compagnie Ulrike Quade) suscitent l'émotion et touchent la sensibilité du public : les tirades des protagonistes ressemblant à une confession intime ou à un extrait de journal intime, ou encore au témoignage d'un·e survivant·e exprimant, à la fois, sa frustration et la culpabilité qu'il ressent pour avoir survécu. Quel que soit le cas,

⁴⁸ La notion de *realness* est essentielle et apparaît dans plusieurs catégories des Bals. Trajal Harrell donne la définition du terme durant le spectacle : « *realness* is when you're trying to be something you're not, but you try anyway, and how close you get, is your degree of *realness* (*realness* est quand on essaye de devenir quelque chose qu'on n'est pas et le degré de notre réussite est le degré de vraisemblance [*realness*]) ». Extrait du spectacle *Antigone Sr*. Notre traduction.



les deux textes évoquent les raisons profondes qui amorcent les situations conflictuelles conduisant au dénouement tragique. En effet, ce sont les perceptions discriminantes qui marginalisent les individus concernés : Polynice est considéré et traité comme ennemi, le statut de femme d'Antigone ne lui « permet » pas de (ré)agir et/ou elle est considérée comme une activiste qui s'oppose à l'état et le choix d'Ismène est présupposé comme lâche.

Autrement dit, les créateur·rice·s décident de revisiter et actualiser la dramaturgie et l'esthétique d'*Antigone* de Sophocle et proposer des nouvelles interprétations du mythe. D'une part à travers la réécriture du texte pour en accentuer les problématiques genrées, en particulier les discriminations sexuées ou relatives aux cultures minoritaires, marginales, subversives et/ou divergentes. D'autre part, à travers des performances combinant des pratiques scéniques variées et variables notamment l'addition de la partition chorégraphique plaçant le *performing body* au rôle de vecteur d'émotions et l'art de la marionnette dont la « neutralité » souligne le fait que l'identité de genre est un ensemble complexe d'interactions de la dimension physique, identitaire et sociale d'un individu.

BIBLIOGRAPHIE

Butler Judith, *Antigone : la parenté entre vie et mort*, Le Gaufey Guy (trad.), Paris, Epel, 2013.

Bereni Laure et Trachman Mathieu, *Le genre. Théories et controverses*, Paris, Presses Universitaires de France, 2014.

Chauncey George, *Gay New York : 1890-1940*, Didier Eribon (trad.), Paris, Fayard, « Histoire de la pensée », 2003.

Collins Patricia Hill et Bilge Sirma, *Intersectionality*, Cambridge, UK Malden, MA, Polity press, 2016.

Fausto-Sterling Anne, *Corps en tous genres : la dualité des sexes à l'épreuve de la science*, Oristelle Bonis et Françoise Bouillot (trad.), Paris, la Découverte, 2012.

Junkes Dominic, *Express yourself. Voguing as a form of sociocultural protest*, Norderstedt, Grin Verlag, 2017.

Keene Donald, *Nō and Bunraku: two forms of Japanese theatre*, Columbia, New York, Oxford, Columbia University Press, 1990.



Marquié Hélène, *Non, la danse n'est pas un truc de filles ! : essai sur le genre en danse*, Toulouse, Éditions de l'Attribut, 2016.

Patinier Jérémy, *Strike a pose : Histoires(s) du voguing*, Paris, Des Ailes sur un Tracteur, 2012.

Peraldi François (éd.), *Polysexuality*, New York, Semiotext(e), 1995.

Preciado Paul B., *Countersexual manifesto*, New York, Columbia University Press, 2018.

Roca I Escoda Marta, Fassa Farinaz et Lépinard Éléonore, *L'intersectionnalité : enjeux théoriques et politiques*, Paris, la Dispute, 2016.

Sophocle, *Antigone*, Florence Dupont (trad), Paris, L'Arche, 2007.