Jeu de masques dans une Antigone postcoloniale contemporaine : histoire ou Histoire ?

Playing with Masks in a Contemporary Postcolonial Antigone: Immediate or All-Time History?

SOFIA KALOGEROPOULOU

Université de Rouen, CEREdI

Mots-clés

théâtre postcolonial contemporain; Sylvain Bemba; Antigone; masques; métathéâtralité. Auteur d'une œuvre à la fois « alimentée à la source des mythes » et « enracinée dans l'Histoire immédiate », d'après Bernard Magnier (v. Bemba, 1995 : 8), le romancier et dramaturge congolais Sylvain Bemba écrit en 1988 sa propre version d'Antigone, à savoir Noces posthumes de Santigone. Antigone, porte-parole international des résistances, n'est pas étrangère à la dramaturgie africaine dans laquelle elle a souvent été le masque employé pour faire référence aux événements de l'Histoire moderne et contemporaine. Bien qu'il soit évidemment concerné par l'histoire contemporaine des peuples africains, Bemba nous offre une Antigone portant un intérêt beaucoup plus élargi au sens de l'Histoire. Hymne à la mémoire historique et à la dramaturgie, la pièce de Bemba n'est pas uniquement concentrée sur le masque que constitue Antigone pour les événements historiques contemporains. Au cœur de son Antigone, fortement métathéâtrale, on trouve un jeu de masques portés par les personnages euxmêmes, voire une visualisation de la capacité du théâtre à contribuer à la conservation de la mémoire historique.

Keywords

contemporary postcolonial theatre; Sylvain Bemba; Antigone; masks; metatheatricality. Author of a literary work "inspired by myths and rooted in immediate history", according to Bernard Magnier, the Congolese novelist and playwright Sylvain Bemba writes in 1988 his own version of Antigone: Noces posthumes de Santigone (Black Wedding Candles for Blessed Antigone). A worldwide recognized symbol of resistance, Antigone has featured in various theatrical adaptations — especially in the African drama, where she often serves as a mask representing modern and contemporary history. Although Bemba is obviously interested in the contemporary history of African peoples, his Antigone engages history in a much wider sense. A hymn to historical memory and also to drama, his strikingly metatheatrical play disguises immediate history under not a single but several masks worn by the characters, thus visualizing the power of drama to contribute to the conservation of historical memory.

Représentant probablement le mythe le plus fortement lié à la culture grecque et à la naissance de la tragédie grecque antique, l'histoire mythique d'Antigone constitue également une des pièces de théâtre les plus jouées et réécrites. Symbole international, bien reconnu, de la résistance politique et de la mémoire historique, le personnage d'Antigone a depuis très longtemps dépassé les frontières nationales pour s'adapter à des événements et des moments historiques divers dans le monde entier. Parmi ces réécritures, *Noces posthumes de Santigone* de l'écrivain congolais Sylvain Bemba interroge la capacité du théâtre à écrire l'Histoire. Certes, la remise en question de l'infranchissable écart entre fiction et Histoire n'est pas une nouveauté à présenter aux spectateurs contemporains. Le point innovateur de la pièce se trouve dans l'audace de l'auteur de le faire par le redoublement du statut fictionnel du drame. Tout en employant un moyen propre au théâtre, le masque, Bemba place sur scène des personnages dotés d'une identité redoublée ou cachée. De nature métathéâtrale, la pièce n'est pas simplement un miroir de l'histoire contemporaine postcoloniale. Elle constitue, en plus, un commentaire sur la capacité du théâtre à être porteur d'une forme de vérité historique et protecteur de la mémoire en dépit ou, peut-être, grâce à son pouvoir déformateur.

Le jeu de masques métathéâtraux

D'après Mee et Foley, « Antigone has become a means of articulating the problem of modern nations. Antigone is a modern-play belonging to many nations » (2011: 25); « Antigones do more than simply use masks; they often serve as a mask behind which to hide a critique of the government and censorship » (27). En effet, à un premier niveau de lecture, la pièce fonctionne comme un masque et, en même temps, comme un miroir de certains événements de l'histoire postcoloniale. Plus précisément, l'œuvre de Bemba évoque la violence, l'instabilité politique et les multiples coups d'Etat qui ont suivi l'indépendance du Burkina Faso, anciennement république de Haute-Volta, dans les années 1960 (le pays fictionnel d'Amandla dans le texte). Sans doute, la similitude entre le mythe initial et la version de Bemba est facilement identifiable. L'axe de la pièce s'organise autour de la résistance politique à tout prix de la protagoniste, Mélissa Yadé, alias Antigone ou Santigone, une jeune actrice jouant Antigone ; protectrice sacrée de la mnème de son frère, Polynice, et contre l'interdiction explicite du roi Créon, Antigone enterre son corps avec ses propres mains et, ainsi, signe consciemment sa propre condamnation à mort. Fidèle à son ancêtre littéraire, Mélissa se jette dans une lutte contre le pouvoir politique d'Amandla, l'homme fort du pays (substitut de Créon), afin de protéger la mnème de son fiancé Titus Saint-Just Bunt (substitut de Polynice et d'Hémon), tué par celui-ci. Revendiquant son droit d'organiser les funérailles et de (faire) respecter la mémoire de son aimé, et en toute conscience des conséquences de son acte, Mélissa trouve une mort tragique dans un accident d'avion interprété, de manière implicite, comme un meurtre commandité par son adversaire politique.

Vu l'entrelacs de branches infinies que forment les multiples reprises d'Antigone, ce type d'exploitation du mythe initial paraît peu original. De fait, le camouflage des événements historiques contemporains n'est pas le jeu de masques qui nous intéresse. Cette Antigone postcoloniale ne tire pas son puissant attrait du masque que constitue l'ensemble de la pièce pour l'histoire contemporaine africaine, mais du jeu de masques métathéâtraux. Il s'agit des masques portés non pas par les acteurs, mais par les personnages eux-mêmes et, plus précisément, par la protagoniste, Mélissa, et le Conteur, c'est-à-dire le narrateur de la pièce.

Le jeu de masques étant un moyen que l'on trouve en abondance dans l'ensemble des écrits de Bemba, surtout dans ses romans (v. Wylie, 1990 : 20), la qualité de ces masques n'est

pas parfaitement identique. Ainsi, nous avons choisi d'analyser séparément les masques de deux personnages métathéâtraux de la pièce.

Le pouvoir transformateur du théâtre : le masque tragique de Mélissa-Antigone

Commençons par le masque apparemment le plus important pour le déchiffrage du texte, puisque directement lié au mythe initial. Nous nous référons au masque intrathéâtral de Mélissa-Antigone, emprunté à un autre personnage du panthéon de la tragédie. Le choix de l'auteur de donner un masque au personnage protagoniste est un élément très intéressant, car il désigne ainsi la rupture avec un code très important de la tragédie originale d'Antigone : la résistance politique et l'exposition publique par l'identification au nom propre.

En effet, dans la tragédie de Sophocle, comme dans la plupart des tragédies grecques antiques, la résistance politique et la subversion du pouvoir passent par une sorte de performance publique. Fondatrices de cette performance sont la prise de responsabilité et l'exposition du moi sous l'identité vraie du personnage et sous l'appropriation de son propre nom. Cela permet la conclusion d'un contrat pseudo-réaliste (puisque l'on parle malgré tout d'une histoire mythique), qui est crucial pour le monde grec ancien, car il relie la sphère privée (τα εν οιχω) et la sphère publique (τα εν δημω). Après la mort et l'enterrement illégal de son frère Polynice, Antigone avance un débat politique public se développant en une stichomythie fiévreuse avec Créon devant les membres du chœur qui représentent les citoyens âgés. De façon similaire, Electre, dans la tragédie homonyme d'Euripide, fait de son deuil une performance publique et répétitive, criant tous les jours devant les portes du palais, pour que personne n'oublie les crimes de Clytemnestre et d'Égisthe, usurpateurs du trône de Mycènes et meurtriers d'Agamemnon. Sans doute, la différence d'idiosyncrasie qui caractérise les deux personnages donne naissance à deux actes politiques apparemment différents : un acte bien structuré et contrôlé dans le cas d'Antigone et un acte moins structuré et incontrôlable, car influencé par l'excès du deuil, dans le cas d'Électre. Néanmoins, les deux performances sont, finalement, créées par la même dynamique : la revendication du droit de respecter la mnème des morts, opérée sous une identité bien assumée, identité individuelle et, à la fois, identité familiale (la maison des Lavdakides pour Antigone; la maison des Atrides pour Électre). La non-fictionnalité dans l'acte politique constitue l'un de ses éléments essentiels, puisqu'elle reflète la vérité, la pureté, l'exactitude et la justice quant à ses revendications.

Contrairement à ce code de la tragédie grecque antique, la performance –politique et théâtrale – de Mélissa Yadé se réalise derrière le masque d'Antigone. Sur ce point, il faut bien souligner que le « théâtre dans le théâtre » n'est pas une recette jamais vue dans les réécritures d'Antigone ; dans certaines Antigone postcoloniales (L'Île d'Athol Fugal, par exemple), la résistance politique passe par une mise en scène, réalisée par les personnages eux-mêmes, du drame original de Sophocle. La représentation d'une performance d'Antigone à l'intérieur du drame insiste davantage sur la répression par le pouvoir politique. Le besoin d'un masque pour se révolter met en avant le risque encouru. L'innovation de Bemba ne se trouve pas dans le redoublement de la performance théâtrale, mais dans celui de la fictionnalité du drame. Plus précisément, l'innovation se détecte dans le redoublement de l'identité du personnage, provoqué par la construction d'un masque d'une qualité bien particulière, à savoir doté d'un pouvoir transformateur.

D'après W. Fagg (cité par Dupuis), « tous les objets auxquels le nom de 'masque' doit être attribué peuvent se définir en deux mots : ils masquent. Cela signifie qu'ils cachent ou suppriment l'identité ». Plus qu'un camouflage volontaire de l'identité, le masque intrathéâtral

de Mélissa constitue un masque intime et peu contrôlable. Le terme *intime* se réfère à la capacité du masque à pénétrer la peau de son porteur, afin de supprimer son identité initiale ou, du moins, afin de la rejoindre dans le but de la transformer et de composer une nouvelle identité hybride.

Dans un premier temps, jouer, approcher et même rentrer dans la peau du personnage d'Antigone semble être pour Mélissa un choix bien volontaire et libre. Or, dès le début du drame, certains personnages ont tendance à identifier Antigone avec le personnage de la jeune actrice, même avant l'accomplissement de la transformation. Du moins, ils emploient un langage trompeur donnant l'illusion d'une identification parfaite entre les deux. A la fin de sa performance, les spectateurs crient en alternant le nom d'Antigone et celui de Mélissa, l'un juxtaposé à l'autre : « Projection d'une diapositive en couleurs qui montre un public en train d'applaudir. Une bande-son fait entendre des vagues prolongées d'acclamations ponctuées par des cris qui scandent : Mé-lissa! An-ti-go-ne! Mé-li-ssa! An-ti-go-ne! » (Bemba, 1995 : 25). Le nom de Santigone (figurant au titre de la version française du texte) pourrait être conçu comme un jeu phonétique provoqué par ces cris rythmiques du public : l'union de la dernière syllabe du nom de Melissa (-sa) et du nom d'Antigone. Une référence plutôt au sang, puisque le titre initial est Les noces de sang d'Antigone (Bemba, 1995 : 10), Santigone pourrait être également une fusion prophétique des deux noms et, ainsi, de deux identités.

Cette fusion, ou plutôt, cette confusion (dans un premier temps) entre le personnage de Mélissa et le personnage qu'elle joue est en outre marquée par l'emploi d'un vocabulaire attirant, sans doute, l'attention du lecteur-spectateur. Abiola, un citoyen amandien, annonce stupéfié à la découverte que Mélissa joue le rôle d'Antigone : « Vous êtes Antigone » (Bemba, 1995 : 43). L'emploi du verbe « être » à la place d'un autre (« jouer », « interpréter », etc.) est intéressant car il semble impliquer l'union du destin de Mélissa à celui d'Antigone, avant même que Mélissa n'accomplisse la transformation dont elle rêve.

Quoi qu'il en soit, la transformation est dans son commencement une initiative prise sous le contrôle de Mélissa et avant tout une transformation qui se veut purement théâtrale : « MELISSA: Avec ce rôle de diva, je dois brûler, je dois cuire et me donner totalement à mon public pour être mangée comme du bon pain. Avec une exaltation grandissante. Je mettrai le feu au théâtre. Je mettrai le feu aux murs de Birmingham » (Bemba, 1995 : 27). A la fois transformation et épreuve d'initiation, l'image du moi dévoré par son public renvoie directement à la dramaturgie grecque antique, et plus particulièrement à Dionysos, dieu de l'art dramatique; Dionysos – dont les festivités ont été, selon le concept occidental traditionnel, la force motrice de la naissance du théâtre et de la tragédie – est également connu par l'épithète $\omega\mu\nu\rho\phi\dot{a}\gamma\rho\varsigma$ (« consommateur de viande crue »), liée au rituel des Bacchantes, qui consommaient de la viande crue de taureau, l'un des animaux symbolisant le dieu. Dionysos lui-même fut une fois dévoré par les Titans, selon une version du mythe.

Cette envie de Mélissa d'être unifiée au personnage d'Antigone à travers une épreuve toujours de nature théâtrale et, apparemment, contrôlée et limitée dans le temps et le sens de la performance théâtrale, se répète plus tard dans la pièce, mais cette fois-ci en renvoyant au drame et aux rituels africains :

ABIOLA: Vous êtes Antigone.

MELISSA: Pas tout à fait, des siècles me séparent encore d'elle. Depuis des mois j'ai entrepris un long voyage pour aller à sa rencontre. Aller vers elle ne suffit pas. Il faut le déclic, il faut que le public sente qu'il se passe quelque chose sur scène. Antigone a-t-elle entendu mon

appel pour faire de son côté la moitié du chemin qui la sépare de moi ? *Avec passion*. Monsieur Abiola, tout est là : si elle me rejoint, je gagne ma partie parce que Antigone devient mon affluent. Grâce à quoi le miracle peut avoir lieu. Femme-fleuve, je sortirai de mon lit pour atteindre le public qui m'attendra sur la rive. (Bemba, 1995 : 43-44)

Selon Hal Wylie, le masque africain est lié au goût de la fête, aux forces divines et naturelles et, surtout, au changement d'identité : « festivity, celebrations of the gods and forces of natures, ritual, revelry, singing and dancing, momentary changing of identity, as when a mortal is possessed by an immortal spirit » (1990 : 20). Cette définition du masque africain suit parfaitement l'envie de Mélissa, citée ci-dessus, d'une unification au personnage d'Antigone, traité comme une divinité sacrée, et aux forces de la nature (l'eau dans ce cas) par sa transformation en « femme-fleuve ». Cependant, le temps et l'espace de la performance théâtrale et, ainsi, la durée de la transformation sont, finalement, prolongés. Au fond de sa performance, à la fois théâtrale et politique, et tout en profitant de ce partage des forces divines et naturelles, Mélissa choisit de ne pas enlever son masque pendant son affrontement politique avec l'homme fort du pays. Par contre, elle en tire la dynamique même de son acte : « Bas les pattes ! On ne touche pas à Antigone! [...] A propos, quand il reviendra à lui, n'oubliez pas de lui transmettre ce message. Dites-lui de la part d'Antigone que ma force est tout entière dans les mots que voici : 'Je suis faite pour partager l'amour, non la haine' » (Bemba, 1995 : 89).

De ce fait, le masque d'Antigone est plus qu'un camouflage visant à éviter la rétorsion d'un pouvoir politique oppressant. L'intégration de la performance théâtrale à l'acte politique, qui entraîne le prolongement de la fusion des identités, peut être lue comme un commentaire sur le pouvoir transformateur du théâtre : son pouvoir de changer le cours de l'Histoire. Si la résistance constitue l'axe central de plusieurs événements politiques et historiques, le théâtre se veut ici inspirateur et instigateur de cette résistance.

Le pouvoir transformateur du masque intrathéâtral et, de cette façon, la démonstration du pouvoir du théâtre, arrivent à leur apogée vers la fin de la pièce, quand la transformation momentanée de Mélissa en Antigone se montre définitive et sans possibilité de retour à son identité initiale. Acceptant les conséquences liées à son acte, Mélissa suspecte une sanction de la part de l'homme fort du pays et, ainsi, laisse quelques mots enregistrés sur une cassette, déposée entre les mains du conteur. Médiatrice du sens dans son acte politique et théâtral, la cassette annonce la fin de sa performance en tant qu'Antigone et le retour à sa propre identité : « VOIX DE MELISSA YADE : Un, deux, trois, un, deux, trois... C'est Mélissa Yadé qui vous parle. Peut-être pour la dernière fois. Bien ou mal, j'ai joué mon rôle. J'ai refusé toute espèce de compromission avec ceux qui craignent de se regarder dans le miroir de leur conscience, lui préférant les limbes de l'oubli » (Bemba, 1995 : 93). Or, la fusion des identités est irréversible et Mélissa meurt en portant non pas son propre nom (celui de Mélissa Yadé), mais celui de sa nouvelle identité hybride : Mélissa-Antigone. Et, par ironie tragique, elle meurt de la même façon qu'Antigone : emmurée vivante dans un espace clos. Sans pouvoir le prévoir, Mélissa finit par s'unifier de nouveau à Antigone, tout en partageant la mort tragique de cette dernière. En effet, après sa confrontation avec l'homme fort du pays, l'avion qu'elle prend pour rentrer à Birmingham devient son propre tombeau:

LE CONTEUR: Et le temps passa à bord de l'avion, et le temps passa lourd de menaces imprécises. Et puis... et puis la rupture brutale avec la tour de Londres... Heures d'angoisse et de vaines recherches... L'avion s'est abîmé en mer par plus de cent mètres de

fond... Boîte noire non retrouvée jusqu'ici... Accident ou attentat ? Le mystère reste entier. Même « emmurée vivante » dans son sarcophage d'acier avec cent trente autres passagers, Mélissa-Antigone brille du fond de l'océan-nécropole [...]. (Bemba, 1995 : 93)

La construction de ce masque intime, intime dans le sens qu'il pénètre l'identité du personnage afin de modifier son essence, démontre non pas simplement la participation du théâtre dans le faire de l'Histoire, mais en plus sa participation dans le transcrire de l'Histoire. Loin de vouloir ou de pouvoir revendiquer l'exactitude dans la transcription des événements historiques, l'art dramatique n'est pas exclu d'un principe profondément lié au sens et à l'existence mêmes de l'Histoire : le respect de la mnème et la lutte contre l'oubli. Bien qu'il soit déformant dans sa transcription, l'art théâtral veille de son côté pour que des événements inoubliables ne deviennent pas oubliables. Dans le cas de la pièce choisie, la clé dans la lutte contre l'oubli semble se trouver dans cette déformation activée par le redoublement de l'identité du personnage. Déformateur et transformateur et, finalement, incontrôlable par le personnage, le masque de Mélissa-Antigone implique non simplement le redoublement de son identité fictive, mais en plus le redoublement de son effet tragique.

Certes, on ne peut pas nier que la représentation de la mort de l'Antigone originale crée un effet beaucoup plus spectaculaire. D'un côté, Mélissa meurt à cause d'un assassinat masqué, un assassinat présenté comme un accident d'avion provoqué dans des conditions « imprécises ». De l'autre côté, Antigone meurt suite à une décision officielle qui donne naissance à une exécution publique et, ainsi, à une seconde performance de sa part : sous les yeux d'un Créon impatient, Antigone, encore vivante, entre courageusement dans son tombeau. Toujours fière et consciente de ses choix et de son acte, l'héroïne ne peut pas s'empêcher de regretter de quitter la vie et, de ce fait, la possibilité de devenir épouse, mère et, surtout, amante et femme aimée. Tout en faisant ses adieux à ses concitoyennes, Antigone fait en même temps ses adieux à Eros dont la beauté et la puissance sont exhibées plus tôt, dans le troisième stasimon du chœur. Jeune femme, au lieu de se marier avec son fiancé Hémon, Antigone finit par épouser la mort elle-même. Cette scène est, sans aucun doute, parmi les plus intenses de la tragédie (d'où possiblement le titre du drame congolais : *Noces posthumes de Santigone*).

Moins spectaculaire que cette exécution publique, la mort de Mélissa-Antigone n'est pas moins tragique. Dans le cas de l'héroïne congolaise, l'effet tragique est créé par l'emploi de l'ironie tragique fondée sur la qualité intime de son masque. Même si Mélissa suspecte sa mort, elle ne sait pas qu'elle va mourir de la même façon qu'Antigone. Pensant être capable de se débarrasser du masque d'Antigone et de mettre fin à sa transformation théâtrale pour mourir en tant que Mélissa Yadé, elle est véritablement censée porter son masque, malgré elle, jusqu'à la fin. Inséparable dans sa mort de son masque, Mélissa se transforme en symbole tragique, digne de son ancêtre. Clé dans la création de ce symbole de la « supernova qui brille du fond de l'océan-nécropole »sur le masque africain : « tous les objets auxquels le nom de 'masque' doit être attribué peuvent se définir en deux mots : ils masquent. Cela signifie qu'ils cachent ou suppriment l'identité ». En effet, le conteur se présente dans le prologue sous une identité masquée insistant sur son anonymat et son impersonnalité :

J'ai mal à ma mémoire, en mémoire de lui. J'ai le mal de lui en mémoire de moi. J'ai mal à ma mémoire parce qu'on me l'a trouée à coups de canon. Pour me faire oublier son souvenir. J'ai mal à ta mémoire, toi, l'insensé qui crois te réfugier dans l'oubli. J'ai mal à votre mémoire à tous, vous dont le sommeil douillet n'est pas troublé par les quintes de toux du

jour le plus triste crachant ses poumons dans une écume de sang. J'ai mal à ma mémoire parce qu'elle saigne. (Bemba, 1995 : 14)

Dans une première lecture, l'anonymat du conteur reflète une histoire tragique, une sorte de blessure causée par des facteurs extérieurs. Moyen d'introduction de l'histoire de Mélissa-Antigone et de son propre personnage, le conteur se sert du prologue pour former, en même temps, une accusation mordante et pathétique contre tous ceux qui l'ont privé de son identité. Poussé à l'oubli, le conteur se présente comme un mort-vivant, un homme à la mémoire refoulée qui, par cela même, a perdu son identité. Partageant le destin tragique de Titus Saint-Just Bunt et de Mélissa-Antigone, victimes d'une mort physique, le conteur se veut la victime d'une mort psychologique ; un homme condamné à une vie de fantôme : à la fois oublié par les autres et privé de sa propre mémoire. Cette exposition de la mémoire « trouée » du narrateur peut donner au lecteur l'impression d'une présentation plutôt transparente de l'identité. Le courage que signifie le choix du narrateur d'exposer publiquement ses blessures peut être conçu comme une preuve de la véracité et de la franchise de ses propos. Ainsi, dans un premier temps, il est difficile de croire que le narrateur est un personnage portant volontiers un masque, puisque celui-ci n'est pas nécessité par quelque jeu théâtral, comme c'est le cas pour Mélissa-Antigone. Le narrateur n'est pas un comédien. Or, en focalisant sur le caractère excessivement pathétique de cette exposition, on s'aperçoit que l'identité perdue du conteur peut bel et bien être un masque librement choisi afin de cacher sa vraie identité et de se présenter comme un narrateur fiable. En effet, le prologue est écrit avec un excès dramatique visant à inclure le narrateur parmi les victimes de l'histoire racontée. La victimisation du moi est fondée sur l'emploi d'un vocabulaire insistant sur le sens du trauma : « trouée », « trou », « sang », « saignée ». Victime, témoin et, possiblement, participant aux événements qu'il raconte, le conteur se montre par ses blessures porteur et transmetteur de la vérité historique. Même si l'on parle d'un personnage fictif, le témoignage direct est sans aucun doute une technique empruntée à la science de l'historiographie et une source fondatrice pour la transcription de la vérité historique.

Cependant, l'historicité que la pièce revendique par la construction des personnages masqués est plus complexe; le narrateur n'est pas simplement un faux témoin d'une histoire fictive visant à refléter une partie de l'histoire contemporaine postcoloniale. Paradoxalement, les blessures, qui le désignent comme une victime de l'histoire, sont également celles qui font de lui un personnage surpuissant, voire un narrateur omnipotent, omniscient et surtout omniprésent : « LE CONTEUR : Je suis de tous les pays et de toutes les époques [...] Comme les chats, je dispose de sept vies, à cette différence près que je peux renouveler indéfiniment les miennes » (Bemba, 1995 : 90). Intouchable alors, et libéré des limites et des restrictions du temps historique, le narrateur symbolise le Conteur (avec un « c » majuscule) ou, pour employer le terme africain, le Griot (avec un «g» majuscule). D'après Steinmeyer, «the griot is the African term used in the English translation for the French word conteur, which literary means 'storyteller'. The figure of the griot plays an important role in mainly West African cultures. A griot has been described as a 'poet, singer and genealogist' [...] who stands very much in the tradition of oral poetry » (Steinmeyer, 2010 : 123). Cette définition du griot n'est pas loin de l'essence des bardes grecs appelés aoidos ou rapsodos, les protecteurs de la mnème chargés de transmettre les accomplissements importants du passé. Elle n'est pas loin non plus de l'idée du Poète (avec un « p » majuscule), le magicien de la tribu, le prophète doté d'un pouvoir surhumain et chargé de transmettre le futur (ou le passé) à son peuple tout en expliquant ses

opacités. La capacité du prophète à déchiffrer les événements passés ou à venir est, traditionnellement, la conséquence d'un handicap physique ou le résultat d'une initiation complexe et douloureuse, physiquement et psychiquement. Le prophète grec ancien Tirésias, par exemple, était aveugle. Sa capacité à « voir », c'est-à-dire à interpréter le monde, dérivait de sa déficience visuelle selon le principe de la blessure compensatoire que l'on retrouve aussi dans certains contes populaires. La légende prétend également qu'Homère, le père de l'épopée grecque, était aveugle. De manière similaire, le conteur de Bemba tire sa capacité à lire et à raconter le passé de cette mémoire décrite comme « trouée », « blessée » et, de cette façon, refoulée. Les blessures de sa mémoire sont, paradoxalement, sa force principale : « J'ai des trous de mémoire pour mieux me souvenir. Je lis le passé dans les lignes de ma main gauche. Des images tourbillonnent dans celles de ma main droite » (Bemba, 1995 : 14).

Sur ce point, il est crucial de se demander pourquoi Bemba a construit un conteur anhistorique et quelle est son importance quant à la vérité historique que revendique le théâtre. La réponse se trouve dans les paroles du conteur lui-même citées dans le paragraphe précédent : « J'ai des trous de mémoire pour mieux me souvenir » (Bemba 1995: 14). Les trous de mémoire dont parle le conteur constituent évidemment ses propres blessures, mais aussi les inexactitudes historiques et, ainsi, le schéma fictionnel que le dramaturge a créé. Le danger et la peur de l'oubli, bien exhibés dans le prologue et dans l'épilogue, semblent exiger le pouvoir transformateur de la fiction. Malgré son sacrifice et sa mort tragique, Mélissa-Antigone échoue à protéger la mnème de son fiancé. Ainsi, en dépit des sacrifices de toutes les Antigone des nations modernes, l'oubli des événements historiques importants est un danger auquel on se confronte: « Aucun surhomme plongeur pour faire remonter à la surface nos souvenirs éparpillés en étoiles de mer tordues » (Bemba, 1995: 93). Le théâtre, incapable d'obtenir l'exactitude et la vérité historiographique, revendique, malgré tout, le droit d'être protecteur de la mnème historique. Bien qu'il soit inexact et déformateur dans sa narration, l'art dramatique se veut capable de créer des histoires possiblement plus marquantes par la construction de personnages tragiques inoubliables, telle que Mélissa-Antigone décrite à la fin de la pièce comme une explosion lumineuse brillant du fond de son tombeau marin.

D'ailleurs, la métathéâtralité de la pièce est bien détectable dans la nature extrathéâtrale du masque que porte le conteur. En dépit de ses blessures, celui-ci est doté de la capacité de rentrer librement dans l'histoire de Mélissa-Antigone et d'en sortir indemne selon sa volonté puisque doté, comme lui-même l'indique, des plusieurs vies et, ainsi, d'une certaine immortalité (v. Bemba, 1995 : 90). Remplaçant le chœur de la tragédie grecque antique, le conteur est le médiateur de l'histoire de Santigone, chargé de parler aux spectateurs, de commenter les événements et de fournir des informations complémentaires, affirmant là encore sa parenté avec le griot africain. Selon Steinmeyer, « one of the griot's traditional functions consists in transmitting messages and in mediating between the audience and anybody who wants to address the audience » (Steinmeyer, 2010: 123). Bien sûr, cette fonction est facilitée par son anonymat, le masque qui camoufle sa vraie identité. Etant un personnage sans identité, le conteur rentre aisément dans l'histoire pour s'adresser aux autres personnages et en sort pour s'adresser aux spectateurs et leur rappeler le jeu théâtral qui se passe sur scène. Le pouvoir extrathéâtral du narrateur et, ainsi, la métathéâtralité de l'œuvre arrivent à leur acmé vers la fin de la pièce. Présenté comme une victime dans le prologue, le conteur se métamorphose en chef du jeu théâtral. Sa nature omnipotente et omniprésente relevée, il force l'accès à l'avion de Mélissa Antigone en tant que directeur et metteur en scène; portant une

valise remplie de personnages théâtraux célèbres, il entre dans l'avion pour indiquer aux acteurs leurs places et annoncer le départ du voyage :

LE PREPOSE qui a maintenant en face de lui l'homme au masque africain : Vous n'avez pas de passeport ? En voilà un toupet !

LE CONTEUR *Exagérément théâtral*: Je suis de tous les pays et de toutes les époques. Je suis le voyageur sans nom. Je change de peau à volonté. Comme les chats, je dispose de sept vies, à cette différence près que je peux renouveler indéfiniment les miennes.

LE PREPOSE: Vous avez déjà passé la douane? Vous n'avez rien à déclarer làdedans?

LE CONTEUR : Oh! Des personnages de théâtre. Quelques premiers rôles, d'autres moins importants et de la figuration. Ils tiennent tous dans mon gros bagage [...].

LE CONTEUR: Mesdames et messieurs! Embarquement immédiat... [...] Passagers, prenez place, regagnez vos places, s'il vous plaît... montrez-moi vos numéros de siège. *Il fait asseoir les figurants*. (Bemba, 1995: 90-91).

La revendication de la narration historique

Bien qu'elle soit un peu comique, la fin de la pièce – riche en références théâtrales – est indispensable pour mieux comprendre la métathéâtralité de la pièce et la différence dans la qualité des masques, bien importante pour la création de cet effet métathéâtral. Certainement, les deux masques et, de cette façon, les deux personnages sont homogènes puisque réunis par leur but commun, à savoir le respect de la mnème. Cependant, c'est grâce à leur hétérogénéité, et non pas à leur homogénéité, que la métathéâtralité du drame est mise en évidence. La différenciation des deux masques est fondée sur la création de deux qualités à la fois antithétiques et complémentaires, l'intimité et l'extimité (voir Lacan), mises en avant par le sort différent des deux personnages. D'un côté, Mélissa meurt emboîtée ou, plus précisément, emmurée vivante, ignorant le fait que le masque qu'elle a elle-même choisi va devenir son masque funéraire, désormais inséparable de sa peau. De l'autre, le Conteur, portant emboîtés dans sa valise une série de personnages théâtraux, parmi lesquels celui d'Antigone, sort indemne de l'avion de Mélissa, ce dernier écrasé au fond de l'océan avec l'ensemble des passagers, afin de raconter son histoire.

Plus analytiquement, incapable d'enlever son masque et, ainsi, de sortir du cercle tragique qu'elle a elle-même dessiné, Mélissa passe de comédienne à personnage tragique. Cette ironie tragique, accompagnée par la qualité intime et transformatrice de son masque, est à relier au sens propre de la tragédie, c'est-à-dire à l'impossibilité du personnage de contrôler son sort : une fois transformée en Antigone, Mélissa est obligée de mourir comme elle. Or, ce pouvoir transformateur du masque et, de ce fait, le pouvoir de l'art dramatique ne peuvent être compris qu'en comparaison de l'extimité du masque du conteur, à savoir sa capacité à changer de peau à volonté. Enlevant le masque d'homme-victime, le Conteur passe du statut d'homme qui a perdu son identité à celui de personnage immortel, intouchable et surpuissant. Metteur en scène de l'histoire qu'il est sur le point de raconter, le Conteur rappelle aux spectateurs que ce nouveau symbole tragique que constitue Mélissa-Antigone est avant tout une création rendue possible grâce au pouvoir déformateur du théâtre. Son refus de présenter un laisser-passer, non négociable, à la douane, n'est pas simplement une scène comique. Elle est en outre une exigence de la légitimation de la participation du théâtre dans l'écriture de l'Histoire.

Enfin, *Noces posthumes de Santigone* est à la fois histoire et Histoire. Par l'exploitation du mythe antique et par la construction d'une histoire fantastique, Bemba arrive à refléter une partie importante de l'histoire contemporaine du peuple africain, mais avant tout à revendiquer le droit du théâtre de contribuer au respect de la mémoire historique dans son intégralité. Tout en employant le moyen le plus fortement lié à la naissance et à l'existence du théâtre, le masque, Bemba avance une démonstration vivante du pouvoir théâtral de créer des personnages et des symboles inoubliables et d'enrichir, de cette façon, la lutte contre l'oubli.

BIBLIOGRAPHIE:

BEMBA, Sylvain (1995). Bernard MAGNIER (Préfacier). Noces posthumes de Santigone. Solignac, France : Le Bruit des autres.

CONTEH-MORGAN, John & OLANIYAN, Tejumola (Eds.) (2004). *African Drama and Performance*. Bloomington (Ind.): Indiana University Press.

DUPUIS, Annie (s.a.). Masques – Le masque en Afrique. *Encyclopadia Universalis [en ligne]*. http://www.universalis.fr/encyclopedie/masques-le-masque-en-afrique/ [consulté le 19 mars 2020].

MEE, Erin B., & FOLEY, Helene P. (Eds.) (2011). « Antigone » on the Contemporary World Stage. Oxford: Oxford University Press.

STEINMEYER, Elke (2010). Blessed or Bloody? Antigone in Sylvain Bemba's Noces Posthumes de Santigone. French Studies in Southern Africa, 40, 121-141.

WYLIE, Hal (1990). The Dancing Masks of Sylvain Bemba. World Literature Today, 64, 1, 20-24.