

Dario Cecchi

La polis close Relire Antigone à travers le cinéma du réel et le théâtre contemporain*

ABSTRACT: Antigone is a figure which inspired Modern Philosophy since Hegel and Hölderlin, up to 20th-century interpretations, such as those proposed by Heidegger and Bultmann – the latter emphasizing even the broadly speaking theological relevance of this figure. In the present article, we shall focus on two contemporary readings of Sophocles' tragedy inspired by this Greek mythological figure – the first concerning a movie, *L'intrusa* (Leonardo Di Costanzo, 2017), and the second concerning a theater representation (Federico Tiezzi, 2018). In the former case, the movie is actually not immediately inspired by this tragic figure. It seems, however, to be profoundly bound to its political meaning. Giovanna and Rita, the two protagonists, can be seen as two different Antigones: on the one hand, the latter claims for hospitality and forgiveness to the enemy like the Classical Antigone; on the other hand, the former creates a realm where justice reigns, while being not able, however, to grant hospitality to the enemy for this very reason, since she has to protect her own community. In Tiezzi's representation, the ethical themes of the tragedy emerges more clearly. The tension is created here between Antigone and Tiresias – the former being the victim, while the latter is the prophet who recalls the king and the community to their ethics. Tiezzi is more radical than Di Costanzo: there is no space for an even corrupted political space after the death of the collective ethics.

Keywords: Antigone on stage; Heidegger; Bultmann; film; ethics and politics.

1. Giovanna, le personnage joué par l'actrice Raffaella Giordana, gère une ferme devenue partie de la banlieue de Naples à cause de l'expansion urbaine de la ville même. Giovanna et ses collaborateurs sont des éducateurs : les enfants de l'école primaire du quartier passent quelques heures chaque jour avec eux, pour jouer dans une ambiance protégée. Nous nous retrouvons donc plongés dans un espace qu'on peut qualifier du protégé par rapport à la réalité dégradée qui entoure les enfants, leurs familles et les éducateurs de la ferme. Giovanna ne veut pas seulement protéger les enfants ; elle veut aussi les éduquer à une manière différente de vivre le monde et dans le monde. Leonardo Di Costanzo, le metteur en scène qui a réalisé le film *L'intrusa* (2017 : *L'intruse*) nous fait comprendre, dès le début du film, le projet – autant pédagogique que politique – de la protagoniste de son film, montrant, entre les titres d'ouverture et la première scène du film, sans aucune solution de continuité, en premier lieu des dessins et en second lieu les « murales » qui couvrent les murs de la ferme. Ces murales représentent des petits bâtiments : c'est l'image d'une habitation, d'une maison ou d'une cour sur qui donnent les maisons d'une ferme ou d'un village. Dans cette suite d'images, comme l'on a déjà dit, c'est comme si il n'y avait aucune solution de continuité, et notamment entre l'image d'ouverture du film, la « scénographie » de la scène où se passera l'action filmique et les éléments visuels film, nous nous retrouvons ensuite plongés entre des adultes – la tâche étant donnée surtout aux hommes de la petite communauté – et des enfants qui construisent des grands oiseaux en papier mâché et des hommes qui construisent des grands mécaniques qui sont capable de conduire une sorte de voiture à traction, une espèce de quadricycles¹.

* Cet article reprend et développe une lecture critique du film *L'intrusa* (2017) de Leonardo Di Costanzo, qui est considéré ici comme une interprétation contemporaine de l'*Antigone* sophocléenne.

¹ Sur cette tâche de l'acte de création, cfr. H.R. Jauss, *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung*, Universitätsverlag,

Giovanna ne fait pas seulement jouer ces enfants, elle les éduquent à ce qu'on pourrait nommer avec le mot grec de *poiësis*. Selon Heidegger, la « poiësis » n'est pas la poésie au sens courant du terme. Elle est plutôt, et en général, la capacité de produire quelque chose, de la « porter à la présence », pour s'exprimer avec les paroles de Heidegger. À côté de la *physis* (la nature), la *poiësis* exerce la tâche de donner une forme aux choses. Le but de cette activité est celui de rendre le monde un lieu habitable et familial. Giovanna, donc, ne fait pas jouer les enfants, mais leur montre que le monde peut être habité à condition de le (re)construire tous ensemble.

Une menace apparaît, pourtant, dans le monde de Giovanna: il s'agit de Maria (interprétée par Valentina Vannino), la femme du boss de la mafia locale. Son mari est en fuite après avoir tué par erreur un innocent pendant un règlement de comptes. Maria est « l'intruse ». Comme dans toutes les traditions anciennes, la *polis* régie par Giovanna comprend un espace où il est possible de donner asile aux fugitifs. Maria s'installe, en effet, dans une maisonnette de la ferme avec sa fille Rita (la petite Martina Abbate) et un fils bébé. En réalité, elle cache son mari, qui est pourtant découvert et arrêté après quelques jours.

Giovanna doit maintenant expliquer à son ami le commissaire, et surtout à la communauté du quartier où se trouve la ferme, qu'elle n'en savait rien. Elle doit aussi faire les comptes avec la décision de Rita qui veut rester à vivre dedans la ferme et qui refuse les invitations de sa belle-mère à rentrer à la maison. Mais malgré le refus de Maria, tous les citoyens de la *polis* fondée par Giovanna – à partir des ses collaborateurs pour passer aux enseignants de l'école, jusqu'aux parents des élèves – veulent son départ, puisqu'elle constitue un danger pour toute la communauté. On est devant à une tragédie : c'est quasiment une nouvelle lecture de l'*Antigone* de Sophocle, comme il y en a eues dramaturgiques ainsi que philosophiques. Il suffit de penser à l'espace pour confirmer cette impression: quasiment tout le film se déroule dans la cour de la ferme, qui n'est pas seulement l'*agora* où se réunit la population cultivée par Giovanna, mais elle est aussi la scène de la représentation du drame et, à la fin du film, le lieu d'un rite sacré. Cette façon d'utiliser l'espace fait penser, par exemple, à l'adaptation de l'*Antigone*, dans la traduction de Hölderlin, réalisée par les cinéastes franco-allemands Jean-Marie Straub et Danièle Huillet en 1992 à partir de la mise en scène de Brecht: on retrouve ici la même tension entre le quadrilatère où se déroule l'action et se manifeste la position distancée du roi Creon. Il est, en faits, *hypsipolis-apolis*, pourrait dire Heidegger reprenant le 1^{er} Stasimon de la tragédie: l'homme, en tant qu'être politique, exemplairement représenté par le personnage de Creon, est à la fois celui qui du haut domine le lieu et qui reste exclu du lieu². Il faut noter que, de cet espace à la fois politique et dramaturgique, en sort seulement Giovanna, un « roi » d'une *polis* qui, contrairement au Creon décrit par Sophocle, voudrait inclure tous, y compris les ennemis.

Un autre élément tragique est le rythme. La tragédie, soutient Hölderlin, se construit autour d'un événement de césure : si cela se passe au début comme dans l'*Antigone*, le reste de

Konstanz 1972.

² Cfr. M. Heidegger, *Introduction à la métaphysique*, tr. fr. Gallimard, Paris 1980.

L'action avance graduellement vers la catastrophe³. Les faits qui portent à l'opposition entre Giovanna et la communauté sont concentrés au début du film : le reste est une chute, une catastrophe progressive à travers les événements qui se déroulent l'un après l'autre, depuis l'apparition de la famille criminelle jusqu'à la dispute entre Rita et un enfant qui fréquente la ferme. C'est un élément absolument original de *L'intrusa* qui apparaît lorsqu'on l'interprète comme une réécriture cinématographique de l'*Antigone* de Sophocle. Maria est sans doute Antigone, la femme qui, au nom des lois non écrites de la pitié familiale, demande à la *polis* d'accueillir même les ennemis. A son tour, Giovanna, chef de cette ville, n'est pas Creon, le roi qui impose l'interdiction d'accueillir des ennemis, morts ou vivants. Voici le paradoxe tragique du film : elle est aussi une Antigone pour lequel il ne vaut pas la peine de construire un espace commun qui ne peut pas accueillir les intrus ainsi que les « amis ». Au de là de quelconque vision rassurante, Giovanna vit en elle le conflit tragique, puisque la sienne n'est pas une mission éthique mais politique, c'est à dire construire à nouveau le monde qu'elle a trouvé dans un état qu'elle ne peut pas accepter. Et, puisque la loi fondamentale qui règle sa politique est celle de construire un espace pour y vivre ensemble, elle se trouve devant une limite insurmontable quand elle s'adresse à ceux qui, avec leurs actions, détruisent toute vie commune possible ; pourtant, eux, ils sont les vrais intrus. D'ici le paradoxe: l'intruse était dans l'esprit de la *polis* depuis sa fondation. Et pourtant, pour survivre, la *polis* doit par principe écarter ceux qui sont étrangers à cet esprit.

Par définition, une tragédie ne peut pas avoir une véritable conclusion : elle se prolonge dans l'élaboration cathartique des spectateur, comme l'a souligné Aristote dans sa *Poétique*, infiniment reprise à travers les siècles par les interprètes et les théoriciens de la poétique tragique. Il faut trouver une conclusion qui puisse garder ouverte la tension entre les parts, tout en laissant apparaître « l'engloutissement » des personnages dans le « néant » de leurs décisions après la catastrophe, comme l'expérimente l'authentique protagoniste d'une représentation tragique. Dans sa *Phénoménologie de l'Esprit*, Hegel écrit qu'Antigone ne peut que terminer son existence *zugrunde*, « au fond ». Dans *L'intruse*, Leonardo Di Costanzo choisit une conclusion tragique dans le sens que nous venons de dire. Il n'y a pas de solution au conflit entre Giovanna – l'Antigone souveraine, qui héberge dans sa ville Maria, l'Antigone fugitive – et son peuple. Ce qui se passe, c'est tout simplement que « l'intruse » disparaît inattenduement. Maria (l'Antigone fugitive) prend le place et l'autorité de Giovanna (l'Antigone souveraine) pour prendre la décision finale : la *polis* que Giovanna a construit ne survivrait pas à la présence de Maria, malgré le fait qu'elle avait été créée avec l'intention d'accueillir les intrus. A ce moment, la vie peut reprendre : les enfants reviennent à la ferme. Les parents et les enseignants sont satisfaits : on peut célébrer la fête interrompue au début du film. A cette fête se joint aussi Giovanna : elle n'est pas seulement la célébration de (l'auto)exclusion de l'intruse de la communauté, mais aussi la régression de la ferme. La ferme, qui était la scène

³ Cfr. F. Hölderlin, *Fragments de poétique et autres textes*, tr. fr. Imprimerie nationale, Paris 2006.

de la représentation tragique, l'espace de la dispute politique, devient à nouveau le lieu d'un sacrifice nécessaire pour le maintien de l'ordre de la communauté⁴.

Ce passage semble avoir une valeur symbolique: est-elle l'Italie qui est à la recherche des manières pour reconstruire un « pacte social », et qui pourtant rétrograde vers des formes d'exclusion, plus ou moins justifiées ? On a l'impression que la main du documentariste ressort ici, ne perdant pas de vue la nécessité de raconter la réalité qui l'entoure. Un autre élément lié au précédent se retrouve dans le langage. Dans un film qui marque une pause de son travail de documentariste, Di Costanzo choisit de faire un cinéma « impur », dans le sens meilleur⁵. Le film est une réécriture, autant raffinée que souterrainement tendue, de différentes dramaturgies : fiction, documentaire, tragédie, rite. Sous ce profil *L'intrusa* pourrait être le modèle pour un nouveau courant du cinéma italien contemporain: le film, comme je l'ai essayé de montrer, rappelle à d'autres formes de représentation, mais sans le but de faire un « théâtre filmé ». C'est parce que c'est l'une des stratégies typiques qu'a le cinéma pour mettre à point son langage. Pour Di Costanzo – qui, en tant que documentariste, a toujours montré une grande attention pour l'innovation des formes – le problème de redonner la voix au réel reste central. C'est un « réel » qui est par soi-même *praxis*, action, et pas simplement un phénomène à observer avec détachement. C'est tout autour à ce noyau théorique qu'on doit lire le choix de Di Costanzo de continuer le courant de la fiction, en donnant plus de force au trait « impur » de la narration filmique, presque pour éviter que le cinéma documentaire – qu'il soit « du réel » ou « de témoignage »⁶ – se réduise à une collection de reconnaissances du réel, en renonçant à en rendre une lecture profonde. C'est dans ce sens que tout le cinéma est documentaire. Et, pour les mêmes raisons, tout le cinéma est une représentation du monde qui laisse entrevoir ses dettes et son héritage futur.

Cette interprétation de l'*Antigone* de Sophocle relève de deux « mises en scène » qui, d'une manière ou de l'autre, sont capables d'actualiser le sens des différentes interprétations *philosophiques* que la Modernité, à partir de Hegel, a données de ce texte de la tradition classique grecque. Il s'agit, donc, d'une interprétation double, pour ainsi dire. La première mise en scène dont nous avons parlé est celle réalisée par le documentariste italien Leonardo Di Costanzo pour le cinéma. Depuis au moins une décennie, Di Costanzo est engagé dans l'effort de outrepasser toute distinction rigide entre le cinéma de fiction et le cinéma documentaire. Celle-ci est une définition qui a toujours été qualifiée d'une grande faiblesse dans le domaine des théories du cinéma. On parle le plus souvent de la coprésence de deux tendances, toutes les deux légitimes par rapport à une catégorisation de l'objet cinéma, qui font référence soit à la fiction soit à la réalité comme à son principe idéale pour guider le processus

⁴ Il serait ici le lieu pour une interprétation « conservatrice » de la conception de la tragédie classique développée par Nietzsche : cfr. F. Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, tr. fr. Gallimard, Paris 1989.

⁵ Cfr. A. Bazin, « Pour un cinéma impur », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Editions du Cerf, Paris 1976.

⁶ Cfr. D. Cecchi, *Immagini mancanti. L'estetica del documentario nell'epoca dell'intermedialità*, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza 2016.

de la mise en image. Ces deux tendances, on les appelle souvent « lignée Méliès » et « lignée Lumière », la lignée Méliès pourtant évidemment sur le côté de la fiction la plus poussée et la lignée Lumière sur l'effort de témoigner la réalité du monde à travers les images. Nous manquerons par de rappeler aussi ce qu'André Bazin disait à propos de deux différentes catégories de cinéastes : il y en a qui adressent leur croyance à « l'image », tandis qu'il y en a d'autres qui l'adressent à la « réalité » en tant que telle.

L'œuvre de Di Costanzo se colloque plutôt dans la lignée d'une recherche portée sur la réalité, ainsi que sur l'invention. Il est pourtant l'un des cinéastes qui, provenant du milieu des documentaristes, a essayé, dans ses deux derniers films, de pratiquer une « adresse au réel »⁷ qui ne relève pas seulement d'une action de documentation brute, ou de toute façon rigide, de faits qui se sont réellement passés. Di Costanzo a, tout au contraire, essayé de pratiquer une narration du réel qui ne reste pas attachée à la chronique, mais qui peut déborder dans le domaine de la fiction, tout en restant fidèle à son instance de témoignage⁸. Il ne s'agit pas, pourtant, du « réalisme » ou du « naturalisme » de la fiction narrative. Il s'agit plutôt du pari, esthétique et artistique ainsi qu'éthique et politique, que quelque chose se puisse passer à la représentation de la réalité si le charge de celle-ci est confié à des acteurs choisis dans le même milieu dont on parle dans le film : ils sont des « acteurs-médiums », au sens dont Gilles Deleuze, dans *L'image-temps*, parle des acteurs du Néoréalisme et de la Nouvelle Vague⁹ ; on pourrait faire référence aussi à la théorie de la récitation développée par Robert Bresson, dans ses *Notes sur le cinématographe*, basée non plus sur la notion d'acteur, mais sur celle-ci de « modèle »¹⁰. Ou bien le travail de fiction conduit avec des acteurs « non professionnels » manifeste l'aspiration à faire que quelque chose se passe dans leur réalité à partir du fait que la fiction a provoquée un mouvement, une faille dans la croûte du monde. Nous pourrions parler ici – dans un sens tout à fait pas techniques, surtout pas dans les termes de la philosophie du langage – d'un pouvoir « performateur » de la fiction sur la réalité.

2. Ce que la théorie du cinéma a souvent manqué de faire, c'est de souligner les concepts-clés qui nous permettent de concevoir le cinéma d'une telle manière et surtout d'indiquer les lieux où une telle expérience de la transformation du réel est rendue possible et accessible à un public de n'importe quelle sorte. Restant dans le domaine de la philosophie du cinéma et de l'esthétique, Pietro Montani a proposé de penser ce lieu de rencontre entre témoignage de la réalité et fiction comme le lieu où se constitue l'expérience narrative filmique proprement dite. Le cinéma relève d'une certaine « réversibilité » – ce terme étant adopté directement de Merleau-Ponty – entre la réalité et la fiction, dirait-on. En faits, il suffit penser à la façon

⁷ Pour cette expression, cfr. J. Benoist, *L'adresse du réel*, Vrin, Paris 2017.

⁸ Sur l'instance du témoignage à partir des images et sur son « éthique de la forme », cfr. P. Montani, *Bioesthétique. Sens commun, technique et art à l'âge de la globalisation*, Vrin, Paris 2014.

⁹ G. Deleuze, *L'image-temps*, Editions du Minuit, Paris 1985, p. 25.

¹⁰ R. Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, Paris 1975.

dont la récitation filmique, bien plus fortement et *a fortiori* que celle du théâtre, implique une référence à la réalité des corps, des gestes, des mouvements, des expressions. Le « cadrage », l'action d'encadrer le corps, et surtout le visage, requiert un certain « investissement » du réel, dans le documentaire ainsi que dans la fiction. Et, inversement, le fait que, depuis son origine, nul film est possible en absence de tout montage – et l'image numérique a montré de ne pas vouloir se débarrasser de ce procédé, ainsi que de l'esthétique qu'il importe avec soi – renvoie à la nécessité qu'une sorte de dispositif narratif (fictionnel) y intervient pour garantir la validité du conte filmique. Voici l'implication réciproque du réel et du fictionnel dans la narration filmique : sans référence au réel, pas d'image ; sans construction de fiction, pas de narration des événements (y compris les événements réels). Il suffit penser jusqu'à quel point le cinéma contemporain a conjuré le cauchemar d'une image totalement construite et dépourvue de toute sa référence au réel si on considère la nette prévalence du montage qui a continué, et continue, à prévaloir sur le plan-séquence – à l'exception des expérimentes comme celui de Sokourov dans *L'Arche russe* (2002) – à l'époque du numérique, qui aurait pu ouvrir les portes à une fiction, pire à une illusion, absolue¹¹.

Nous avons considéré ici l'*Antigone* comme l'occasion pour penser à nouveau cette particulière connexion entre réalité et fiction dans le cinéma, exemplairement représentée par une actualisation contemporaine, et notamment *L'intrusa* de Leonardo Di Costanzo. Comme l'on a dit, l'*Antigone* n'est pas le modèle direct de l'auteur : la tragédie est plutôt la source dont nous tirons le caractère et fictif et réel de la narration filmique et retrouvons dans cette connexion le caractère politique de cet art. Il faut questionner à nouveau suivante : qui est Antigone ? Ou bien : qu'est-ce que Antigone ? Cette question a traversé tout le débat philosophique moderne sur cette tragédie et ce personnage, de Hegel et Hölderlin, jusqu'à Martha Nussbaum et Judith Butler, en passant par Søren Kierkegaard, Martin Heidegger ou Rudolf Bultmann¹².

La thèse que nous voudrions soutenir, en conclusion de ce bref essai, est que Antigone est le *médium*. Avec le terme « médium », nous entendons ici la capacité de transformer un espace en lieu de rencontre, d'échange, bref de communication parmi les différents acteurs publics¹³. Sans Antigone, la *polis* se réduirait à l'obéissance d'une loi qui, il faut le rappeler, est une bonne loi en principe¹⁴. Il faut introduire un écart par rapport à la loi, un mouvement qui puisse manifester une forme de transcendance à l'obéissance. La lecture de Bultmann est

¹¹ Pour cette tendance, qui s'est révélé minoritaire, cfr. P. Bertetto, *La macchina del cinema*, Laterza, Roma-Bari 2010.

¹² Un volume qui réunit toutes les interprétations philosophiques majeures de l'*Antigone* est disponible en italien : cfr. P. Montani (éd.), *Antigone e la filosofia*, Donzelli, Roma 2017 (2^{ème} éd.).

¹³ Pour cette conception de l'espace public, cfr. H. Arendt, *La condition de l'homme moderne*, tr. fr. Calmann-Lévy, Paris 1988.

¹⁴ Sur le caractère en abstrait politique et éthique de la position de Creon, je fais référence à l'interprétation de Bultmann : cfr. R. Bultmann, « Polis e Ade nell'Antigone di Sofocle », P. Montani (éd.), *Antigone e la filosofia*, cit., pp. 215-226 ; cfr. aussi l'important essai interprétatif de Gaetano Lettieri : G. Lettieri, « L'Antigone di Bultmann », *ivi*, pp. 227-268.

évidemment enracinée dans une perspective théologique, qui fait d'Antigone une sorte de préfiguration païenne de la conception chrétienne de l'amour et de la mort, une figure proto-christologique. Nous n'allons pas suivre Bultmann jusqu'à ce point. Il n'est pas question de mésentente avec son interprétation. Il faut quand-même souligner le côté politique – qui intéresse d'abord à Bultmann aussi, qui s'occupe de la tragédie de Sophocle dans les années cinquante du 20^{ème} siècle – de ce personnage. De ce point de vue, Antigone est le médium qui ouvre sur la possibilité d'Autrui. Le nom qu'on donne à cet Autrui, dans le contexte de la tragédie et plus en général de la culture grecque, est Hadès, littéralement « l'invisible ». Il est l'invisible de la mort, mais aussi de l'écart par rapport à l'obéissance à la loi. Il est l'invisible de la loi. Le paradoxe est que cette condition de non correspondance à la loi, de vide par rapport à son exécution, ouvre la possibilité d'en sentir l'élément « communicatif », la capacité de fonder la communauté à partir d'une condivision, d'un « partage »¹⁵.

Si le film de Di Costanzo thématise avec force l'action, le drame qui traverse toute Antigone moderne, sa conclusion marque une régression, qui correspond d'abord à une clôture du médium politique : il est impossible de voir la ferme autrement que comme l'espace de la fête des « vertueux » contre leurs « ennemis ». Paradoxalement, il faut regarder à une forme de représentation plus ancienne, le théâtre, pour retrouver une réflexion sur la nature de ce médium. Dans son dernier travail, *Antigone*, présenté en première au Teatro Argentina de Rome cette année (2018), le metteur en scène italien Federico Tiezzi interprète la tragédie de Sophocle, en la situant dans une morgue à l'air baroque. On a l'impression de se retrouver dans une représentation sacrée catholique, plutôt que dans la Grèce ancienne : les squelettes entourent et obsèdent les personnages ; les vieux de Thèbe sont devenus des médecins et des chirurgiens.

Fidèle à sa conception « ejzenštejnienne » de la représentation, Tiezzi construit un spectacle des « attractions »¹⁶, dont un des buts est de donner le même mouvement que le cinéma à l'espace tragique. Par définition, l'espace tragique ne change pas – unité de lieu – et seul le théâtre moderne introduit plusieurs scènes dans la même représentation tragique. Il est vrai que d'autres éléments de mobilité étaient disponibles à la dramaturgie ancienne, qui se servait d'espaces en plein air et d'une écriture poétique fortement marquée par le rythme des vers. Mais le système des « attractions » semble être une nouveauté absolue. Elle ouvre pourtant à deux événements capitaux : la « marche » d'Antigone, un squelette sur son dos, vers la mort, qui ouvre la dimension de cet espace à l'invisible de l'Autrui ; et la successive arrivée du devin Tirésias, qui prophétise la catastrophe qui va s'abattre contre Creon et sa prétention à une obéissance absolue de la loi – ce que Bultmann qualifie d'une « déification » du pouvoir politique. Tirésias est représenté d'une manière ambiguë, une femme vieillie, obscène et ridi-

¹⁵ Cfr. H.R. Jauss, *Kleine Apologie der ästhetischen*, cit. Cf. aussi J. Rancière, *Le partage du sensible*, La Fabrique, Paris 2000.

¹⁶ Cfr. S.M. Ejzenštejn, « Il montaggio delle attrazioni », *Il montaggio*, P. Montani (éd.), tr. it. Marsilio, Venezia 1986, pp. 219-226. Nous faisons référence à l'édition italienne, qui reste, parmi les différentes traductions, la plus fiable.

culé, accompagné par son jeune amant. Elle/il se sert de tout cet appareillage des attractions, de ce médium préparé par la sortie d'Antigone. Et pourtant, pour cette raison même, elle/il la/le seul(e) capable littéralement de prophétiser une parole de vérité, c'est à dire de rendre la loi au médium qui la vivifie.