



www.comptoirlitteraire.com

présente

“Antigone” **(1944)**

pièce en un acte de Jean ANOUILH

pour laquelle on trouve un résumé
puis successivement l'examen de :
l'intérêt de l'action (page 2)
l'intérêt littéraire (page 5)
l'intérêt documentaire (page 6)
l'intérêt psychologique (page 6)
l'intérêt philosophique (page 9)
la destinée de l'œuvre (page 11).

Bonne lecture !

RÉSUMÉ

Dans la ville de Thèbes, après la mort d'Œdipe, ses deux fils, Polynice et Étéocle, décidèrent de régner chacun un an. Mais Étéocle, au terme de la première année, refusa de quitter le trône. Après une guerre terrible où ils se sont entretués, Créon, leur oncle, prit le pouvoir, ordonna des funérailles somptueuses pour Étéocle, mort en défendant sa patrie, tandis qu'à l'égard du traître Polynice, à titre d'exemple, il promulgua que *«Quiconque osera lui rendre les devoirs funèbres sera impitoyablement puni de mort»*, et décréta que son corps, laissé sans sépulture, devait pourrir sur le sol, ce qui, pour les Grecs, était la sanction la plus terrible. La *«petite Antigone»*, leur sœur, rompt avec son fiancé, Hémon, le fils de Créon, sans lui dire pourquoi, et, malgré les conseils de sa sœur, Ismène, passant outre cet ordre, rend au défunt les honneurs funèbres en le recouvrant, avec sa pelle d'enfant, d'un peu de terre. Elle est arrêtée par trois gardes qui la mènent à Créon. Celui-ci préférerait ne pas punir sa nièce et la fiancée de son fils. Comme personne d'autre ne l'a vue, il lui suffirait de faire disparaître les gardes. Mais Antigone s'obstine : si Créon la libère, son premier soin sera de retourner enterrer son frère. Créon tente alors de lui expliquer que son refus de sépulture à Polynice est avant tout un acte politique, et que, en choisissant de prendre en main l'État ébranlé par le règne d'Œdipe, il a choisi de *«dire oui»*, c'est-à-dire d'assumer les mille besognes de *«la cuisine»* politique pour *«rendre le monde un peu moins absurde»*. Il lui prouve par dix arguments la sottise de son acte, lui révélant que Polynice n'était qu'*«un fils de famille»*, *«un petit fêtard imbécile»*, une ignoble crapule qui avait même frappé son père, Œdipe, et voulait le faire assassiner, et qu'Étéocle ne valait guère mieux : *«Ils se sont égorgés comme deux petits voyous pour un règlement de comptes»*. Il n'avait accordé les honneurs nationaux à la dépouille d'Étéocle que pour des raisons de gouvernement. Saurait-on dire, d'ailleurs, quelle est la dépouille d'Étéocle? IL s'est borné à faire ramasser *«le moins abîmé»*. Antigone n'ignore rien de cela, mais elle ne cède pas. Elle accomplit ce qu'elle doit et veut accomplir. Devant Créon qui lui jette : *«Essaie de comprendre une minute, petite idiote !»*, elle secoue la tête, insensible aux paroles étrangères à sa propre vérité : *«Je ne veux pas comprendre. Moi, je suis là pour autre chose que pour comprendre. Je suis là pour vous dire non et pour mourir.»* Cependant, ébranlée, elle renoncerait alors. Mais Créon commet l'erreur de lui dire qu'elle doit être heureuse avec Hémon, et consentir à la vie qui n'est en fin de compte que le bonheur. Or elle ne veut ni être heureuse ni même vivre. Créon doit donc la condamner à être enterrée vivante. Mais elle se pend dans le tombeau. Son fiancé se donne la mort à son côté. Eurydice, la reine, se tranche la gorge de désespoir.

Analyse

L'intérêt de l'action

Désignée comme une *«pièce noire»* par Anouilh, c'est véritablement une tragédie reprise de l'Antiquité parce que, pour développer jusqu'à leurs derniers aboutissements les conséquences de son attitude devant la vie, il ne pouvait rester sur le plan du quotidien. Il lui fallait l'exceptionnel de la légende antique. Il a confié : *«L'«Antigone» de Sophocle, lue et relue et que je connaissais par cœur depuis toujours, a été un choc soudain pour moi pendant la guerre, le jour des petites affiches rouges. Je l'ai réécrite à ma façon, avec la résonance de la tragédie que nous étions alors en train de vivre. «Œdipe roi», relu il y a quelque temps par hasard comme tous les classiques, quand je passe devant mes rayons de livres et que j'en cueille un, m'a ébloui une fois de plus - moi qui n'ai jamais pu lire un roman policier jusqu'au bout. Ce qui était beau du temps des Grecs et qui est beau encore, c'est de connaître d'avance le dénouement. C'est ça le vrai "suspense"... Et je me suis glissé dans la tragédie de Sophocle comme un voleur - mais un voleur scrupuleux et amoureux de son butin.»*

C'est la pièce d'Anouilh où il s'est le plus astreint à suivre un texte antique. Antigone est bien une héroïne tragique, une femme de haut rang qui affirme : *«Je suis la fille d'Œdipe, je suis Antigone. Je ne me sauverai pas.»* Et les autres personnages reconnaissent aussi cette généalogie ; Créon retrouve en elle l'orgueil d'Œdipe. Évoquer ces origines, c'est insister sur le fait qu'elle est la *«victime choisie par le destin»*, qu'elle est soumise à la fatalité, qu'elle est engagée dans une voie toute tracée,

et qui la dépasse. Et sa lutte ne cessera pas, dût-elle en mourir. Malgré les avis d'Ismène, elle ensevelit Polynice, bravant ainsi Créon qui ordonne son supplice. Et le couple Antigone / Hémon est bien un couple tragique.

Mais Anouilh a pris de nombreuses libertés avec le texte de Sophocle. De profondes différences apparaissent dans les sentiments et les mobiles des personnages.

-Anouilh a procédé à une désacralisation, a humanisé la grande Antigone de Sophocle qui obéit à deux impératifs d'ailleurs associés, le devoir fraternel et la piété à l'égard des dieux (son geste n'étant donc pas un crime, mais une belle action : elle est «*saintement criminelle*»). Chez Anouilh, toute référence aux dieux est absente ; si, comme l'autre Antigone, la sienne est rebelle, sa révolte ne s'inscrit pas dans un contexte divin, mais bien face aux attitudes des êtres humains (le conflit étant aussi du masculin et du féminin) ; fut supprimée la grande tirade de l'Antigone de Sophocle, où elle opposait aux lois humaines écrites les lois divines non écrites Anouilh eut plutôt la conception d'un destin qui pousse la société à se faire obéir, Antigone disant de Créon : «*Lui, il doit nous faire mourir*». Elle n'est pas contrainte au refus de la vie et du bonheur par un passé enchaînant ; rien ne motive son acte ; elle dit non à la vie simplement par vocation, par goût intime de la mort. Alors que, dans les pièces d'Anouilh précédentes, la fatalité conduisait le ballet tragique de la vie, Antigone est à elle-même sa propre fatalité ; elle refuse de pactiser avec la vie, au nom d'une pureté dont l'unique royaume est celui de l'enfance .

-Le devin Tirésias, qui prédisait à Créon les pires châtements s'il persévérait dans son erreur, a disparu.

- Créon, qui est brutal, orgueilleux et entêté chez Sophocle, n'a plus de violence et de mauvaise foi, est plutôt sceptique et amer.

-Par un véritable coup de théâtre, l'identité de Polynice est remise en cause par Créon, et, de ce fait, sont contestés les rituels funéraires si importants dans la version originelle du mythe.

-Antigone est aussi une jeune amoureuse, la fiancée d'Hémon. À ses derniers instants, en présence du garde, en exprimant ses désillusions, elle se montre plus humaine, fait ressortir la dimension psychologique qui est plus importante dans la version moderne du mythe, fait apparaître une autre forme du tragique : l'erreur sur soi-même.

-Ont été créés la nourrice, personnage qui s'apparente aux suivantes de comédie, la reine Eurydice, les gardes.

- Jouant (après Giraudoux) avec les anachronismes, Anouilh a choisi des costumes du XXe siècle : Créon est en habit, les gardes en gabardine.

-Surtout, Anouilh a exprimé ses grandes préoccupations de l'époque.

* * *

L'action, d'une intense sobriété, étant lancée par la promulgation de Créon (le ressort est donc bandé), puis, étroitement menée par le destin, courant implacablement à son terme fatal, la pièce est donc une tragédie, comme le Chœur d'ailleurs la définit, en l'opposant, se faisant le porte-parole de l'auteur, au drame qu'il préfère. En effet, pour lui, la tragédie impose un mécanisme inexorable qui empêche l'espoir, tandis que le drame est réaliste, mêle les tons ; que, entre les deux, il y a différence de sujets, différence de niveaux sociaux, d'où différence de langues. Du fait de cette préférence, Anouilh a ramené "*Antigone*" au niveau du drame, car, comparée aux tragédies anciennes, et spécialement à celle de Sophocle, il apparaît nettement que c'en n'est pas une.

Pourtant, Anouilh nous présente une pièce structurée comme celle de Sophocle (importance du prologue, corps et dénouement similaires).

Dans le prologue, les personnages sont présentés par le Chœur alors qu'ils sont figés : ils ne jouent qu'ensuite, on a donc théâtre (l'action d'Antigone, Créon, etc.) dans le théâtre (le Chœur qui l'enchâsse au début et à la fin) ; on peut y voir du pirandellisme par l'affirmation que le théâtre est une illusion, un artifice ; les indications du Chœur, pourtant pas assez explicites, suppriment le suspense.

1. L'exposition : Le rideau s'ouvre au petit matin sur la ville de Thèbes, juste après la proclamation du décret de Créon. La pièce commence par une scène entre Antigone et sa nourrice, s'ouvre sur une magnifique évocation de l'aube. La nourrice, femme simple, terre-à-terre, un peu bougonne, est un personnage de comédie qui répond à une volonté de bonhomie, mais attise la curiosité du spectateur (on remarque le quiproquo sur le rendez-vous), scène ajoutée par Anouilh alors que Sophocle commence par la scène avec Ismène, scène qui est marquée par la tendresse et, en même temps, la rivalité entre les deux sœurs ; Ismène est au courant du terrible projet, et tente de raisonner sa sœur ; pourtant, l'attente de la révélation de ce qu'a fait Antigone subsiste.

Lors de la deuxième scène avec la nourrice, la tendresse de celle-ci éveille l'angoisse d'Antigone. Il lui reste à formuler les paroles les plus douloureuses à l'égard de son fiancé, Hémon. Alors que, chez Sophocle, elle n'avoue pas son amour pour lui, ici elle se montre amoureuse et même comme aspirant à la maternité. Hémon a promis de se retirer sans un mot dès qu'elle aurait fini de parler ; or, au cours de la scène, l'héroïne antique prend le pas sur la jeune fille affectueuse et sensuelle, et il l'entend avec stupeur affirmer que « *jamais, jamais, elle ne pourra l'épouser* ». À la fin, à l'héroïne, la jeune fille apparaît comme une étrangère à laquelle elle s'adresse avec dureté : « *Voilà. C'est fini pour Hémon, Antigone* ». Le bref dialogue entre Antigone et Ismène qui suit présente un intérêt dramatique (puisqu'il apporte la révélation du geste d'Antigone qui, n'écoulant que sa voix intérieure, a déjà bravé l'ordre du roi, et se propose même de retourner sur les lieux interdits pour terminer sa tâche) et un intérêt psychologique (par la mise en valeur de la tendresse d'Ismène).

Créon apprend, de la bouche d'un garde, que quelqu'un est allé sur la fosse. Anouilh suivit ici le modèle grec, mais donna au garde une stupidité grossière et une veule médiocrité, et, à Créon, de l'amertume.

Le commentaire du Chœur porte sur l'art dramatique (l'opposition entre la fatalité à laquelle est soumise la tragédie, et l'espoir qui anime le drame) ; en fait, il porte sur Antigone.

2. Le nœud : La scène entre Antigone et le garde met en relief la jeunesse et la fierté de l'une contre la grossièreté et la stupidité de l'autre. Peu de temps après, elle, qui est retournée en plein jour sur la fosse, entre, escortée. La scène entre Antigone et Ismène est la reprise de la scène du prologue de la pièce de Sophocle. Créon, stupéfait, tente dans un premier temps d'étouffer l'affaire. Mais Antigone ne l'entend pas de cette oreille : persuadée d'accomplir son devoir, elle affirme qu'elle recommencera. Recourant à un autre type d'argument, Créon tente de lui faire peur, puis essaie de calmer l'orgueilleuse en lui disant que ces rites sont absurdes, qu'ils ne signifient rien, qu'elle se déshonore en se mêlant aux sordides histoires de ses frères. Il insiste sur la jeunesse (« *la petite pelle de Polynice* », avec laquelle il jouait dans le sable, à laquelle Antigone est fidèle, et avec laquelle elle a recouvert son corps). Voilà qu'elle s'anime au souvenir de l'intérêt fugitif que Polynice lui aurait montré. Mais, en lui racontant l'enfance des jeunes gens pour en venir progressivement aux événements récents qui sont encore inconnus de leur sœur, Créon l'atteint dans son amour (Polynice n'était pas du tout un simple prétexte, comme il le dit). Mais, en fait, c'est pour elle-même que la jeune fille a décidé de mourir, au nom de sa propre liberté.

Créon lui explique alors les rouages du gouvernement : l'acte de laisser pourrir un cadavre au soleil lui répugne, mais il faut un coupable, à la face de tous, pour que l'ordre soit rétabli. Il va même plus loin, et révèle à la jeune fille une vérité bien laide : les corps des deux frères, aussi traîtres l'un que l'autre, étaient méconnaissables. Le moins abîmé a été choisi pour recevoir les honneurs. À une Antigone enfin ébranlée, apparemment vaincue, qui accepte de rentrer dans sa chambre, c'est-à-dire de renoncer à son entreprise (ses deux « *oui* »), Créon montre l'absurdité de son attitude qui consiste à refuser la vie, et dépeint son avenir : une vie tranquille, au côté d'Hémon. La tension dramatique entre

les deux personnages a alors progressivement déçu. Mais Créon, dans son soulagement d'avoir réussi à la convaincre, en dit alors trop, évoque ce qu'il y a de plus agaçant pour une adolescente : le rappel que son aîné a été jeune, lui aussi, et lâche imprudemment le mot «*bonheur*», qui donne à Antigone l'occasion de se remonter, de redonner à la scène toute la tension qu'elle avait perdue. Elle ne veut pas de ce bonheur égoïste et mensonger, fait d'habitudes, de compromis, de tiédeur, de médiocrité et d'usure. Elle hurle, comme une furie. Insulté, à bout de nerfs, Créon, vaincu, appelle ses gardes. Le sort en est jeté : Antigone a cherché la mort, elle l'aura. Leurs conceptions sont si opposées que ne pouvait s'établir entre eux qu'un dialogue de sourds. Dans cette scène, Anouilh est très proche de Sophocle, mais néglige les références religieuses (ce qui rend absurde le geste d'Antigone), montre des gardes stupides, tandis que Créon est calme et doux.

Arrive Ismène qui veut se joindre à Antigone, qui la repousse avec orgueil, tout en se réjouissant de l'effet d'entraînement qu'elle provoque.

Créon et le Chœur expriment la conviction de la fatalité des événements, du déterminisme auquel est soumise Antigone.

3. Le dénouement : La scène entre Créon et Hémon montre que celui-ci n'est plus le noble et vigoureux personnage antique, mais un fils qui regrette la forte impression que lui faisait son père dans son enfance, et qui devrait en arriver, pour mûrir, à «la mort du père», qui appelle au secours.

En attendant le supplice, Antigone essaie timidement de lier conversation avec le garde, et de trouver quelque soutien dans une sympathie humaine. Elle révèle sa faiblesse : elle est redevenue une tendre jeune fille comme chez Sophocle ; mais, ici, elle est désespérée, en proie à la solitude angoissante qui précède la mort désormais fatale, la mort solitaire, sans consolation religieuse. Cependant, le garde reste indifférent au drame d'Antigone, et, comiquement, ne peut s'élever au-dessus de ses soucis personnels, des rivalités de solde et d'avancement. Et Antigone se sent encore plus seule. À la scène, le rire «*grinçant*» que provoque ce décalage vient accroître l'angoisse tragique. Des moments comiques surviennent quand le garde reste braqué sur ses problèmes militaires, quand il écrit la lettre qu'Antigone lui dicte, et qui est le désaveu de toute son action.

Un messager, dont les paroles désacralisent aussi le mythe, vient annoncer qu'elle s'est pendue dans sa tombe. Hémon, après avoir craché au visage de son père, s'est tué de son épée. Eurydice s'est suicidée en apprenant la mort de son fils.

Créon, en présence du page, loin d'être écrasé, réagit avec le courage tranquille et sans illusions qui fait de lui le grand vainqueur de la pièce. Il s'apprête à reprendre son lourd travail. Sans la moindre contestation possible, le dernier mot lui demeure. D'ailleurs, chez Anouilh, il n'est même pas atrocement seul, comme dans les autres versions : il est accompagné du page, le taquine gentiment, et sort en s'appuyant sur son épaule ; ce contact avec l'enfance suggérant inévitablement un retour plus ample dans la vie.

Le Chœur constate l'absurdité de l'histoire et de l'indifférence d'une masse aveugle.

“*Antigone*” est peut-être la plus réussie des adaptations contemporaines de thèmes antiques.

L'intérêt littéraire

Anouilh, dans “*Antigone*”, introduisit une modernité qui fait que, loin des vers du grand poète grec, son langage est une prose simple, familière, accessible. Il a traduit de Sophocle des expressions ou des tours de phrases particulièrement énergiques, mais y a mêlé d'autres tons.

La langue est familière : Antigone est appelée «*la petite maigre*» ; la nourrice la gronde ; Jocaste est appelée «*madame Jocaste*» ; les gardes font leurs plaisanteries vulgaires ou grossières ; Antigone, pour montrer son mépris à Créon, le tutoie, le traite de «*cuisinier*» parce qu'il lui a parlé auparavant de «*la cuisine*» de la politique. On trouve encore ces constructions syntaxiques populaires : «*un garçon que tu ne peux pas dire à ta famille*» - «*il n'y a rien à faire*» - «*il a été trouvé Antigone*».

Le dialogue entre Créon et Antigone est pressant, haletant, passionné. Créon est brutal, plein d'ironie, de sarcasme, lorsqu'il veut mettre sa nièce en face de la réalité, et la faire renoncer à l'image idéalisée qu'elle s'est bâtie de ses frères.

Le style est pourtant poétique (Anouilh ayant manifesté la volonté d'«*une langue poétique et artificielle qui demeure plus vraie que la conversation sténographiée*») lorsqu'Antigone se blottit contre sa nourrice, qu'on entend «*les mille insectes du silence qui rongent quelque chose, quelque part dans la nuit*», qu'elle évoque «*le jardin qui ne pense pas encore aux hommes*», qu'elle rêve à sa solitude secrète et irréalisable et à un univers sans les êtres humains, qu'elle se lamente sur son supplice. Mais le style est poétique aussi chez Créon, dans : «*Quel breuvage, les mots qui vous condamnent. Et comme on les boit goulûment*» ; dans sa métaphore suivie de «*la barque à mener*», dans sa comparaison : «*la vie, c'est une eau*».

Ce mélange des tons, qui rend la tragédie familière et même bouffonne, concourt à la ramener au niveau du drame.

L'intérêt documentaire

L'influence de Giraudoux étant, à ce point de vue, flagrante, Anouilh, au moyen des didascalies et du dialogue, ancre ses personnages antiques dans un univers quotidien.

Il y a peu d'éléments antiques, peu de couleur locale. La Grèce évoquée en filigrane à travers telle ou telle réplique n'est pas très fidèle à la réalité, qu'il s'agisse de la mentalité de ses habitants ou des figures des personnages. Comme le dit Antigone dans une des premières répliques, c'est une Grèce de «*carte postale*» ! Dans les mœurs évoquées, sont anciens la condamnation de Polynice à «*errer éternellement sans sépulture*», les tortures évoquées par Créon («*Si j'étais une bonne brute ordinaire de tyran, il y aurait longtemps qu'on t'aurait arraché la langue, tiré les membres aux tenailles, ou jetée dans un trou*», l'ordre dans lequel elles sont mentionnées n'étant pas indifférent : elles visent à empêcher de communiquer par la parole, d'agir avec le corps, puis de la jeter «*dans un trou*», alors qu'il refuse d'enterrer Polynice), les rites funéraires (qui sont ridiculisés par Créon). En fait, Anouilh ne s'intéressa ni à l'Histoire ni à la géographie, ni à l'anthropologie, mais à d'obsédantes images de la condition humaine qui est éternelle.

Les costumes qu'il a voulus ne sont pas anciens, mais neutres et intemporels. Quand le Chœur les présente, les attitudes des personnages sont loin de la grandeur antique : «*ils bavardent, tricotent, jouent aux cartes*», appartenant donc plus au drame bourgeois. Et leur langage est simple et même familier.

De flagrants anachronismes sont habilement introduits, en particulier pour l'évocation de la vie de Polynice (cigarettes, voitures, bars). On trouve encore d'autres objets (le fusil, la robe de soirée, le rouge à lèvres, le café et les tartines qu'apporte la nourrice, les cartes avec lesquelles jouent les gardes, les menottes), des attitudes (le roi qui se met les mains dans poches), des gestes (la reine qui tricote), des activités (les gardes dont les noms, les préoccupations font des caricatures du militaire de carrière, preuve de l'antimilitarisme d'Anouilh - la mention du «*parti*»), des loisirs (les cartes, le bal). Les rites funéraires étant évoqués aussi avec beaucoup de désinvolture, Anouilh fait preuve d'un véritable anticléricalisme. Ainsi, sa Grèce ressemble souvent étrangement à Paris et à sa banlieue.

On peut reprocher à ces anachronismes de n'être pas complets. On peut considérer aussi qu'ils ne sont pas justifiés, n'ajoutant rien au pathétique. Mais ils ont pour vertu d'humaniser la pièce, de la rendre plus accessible au public du XXe siècle, tout en préservant son essence.

L'intérêt psychologique

Anouilh a-t-il créé des personnages vrais, crédibles, profonds, multidimensionnels, qui évoluent?

Les personnages appartenant au peuple, comme la nourrice ou les gardes, sont des personnages de comédie. Ce sont aussi des victimes silencieuses comme l'est Eurydice qui, chez Anouilh, est dépourvue de toute grandeur tragique, de raison même.

On peut voir dans la pièce un conflit de générations, entre Créon et les jeunes gens.

Créon n'a pas le sang d'Œdipe, et échappe donc à cette passion de l'absolu qui voue les membres de cette famille à la fatalité. Jeune homme, il a peut-être été celui que décrit Antigone avec mépris, qui

aurait été semblable à elle. Il aurait d'abord cru à une vie idéale ; mais, l'ayant jugée impossible, il s'est résigné à un sage bonheur de tous les jours, qui le rend calme et doux, désabusé et amer (« *On est tout seul* » : on meurt seul). Il est devenu sceptique : il ne croit ni aux dieux ni aux grands mots ni à la société (toutes ses attaques ironiques contre elle) au point qu'on a pu dire de lui que, ne croyant à rien, il est le vrai anarchiste de la pièce. Mais il est fidèle à une sorte de morale laïque fondée sur l'honnêteté, sur l'altruisme. C'est pourquoi il fait son métier de roi, par obéissance à un devoir purement pragmatique, en connaissant la vanité du pouvoir, en dépouillant sa fonction de toute espèce de sublime. Il sert l'État, mais en lui refusant tout caractère sacré (il est l'antithèse d'Œdipe). C'est pourquoi aussi il cherche à aider sa nièce, qu'il prend le temps d'essayer de la convaincre, avec une grande habileté de dialecticien, et qu'il y parviendrait s'il ne manquait pas de psychologie, s'il n'allait pas trop loin en lui tenant un langage paternel, en lui rappelant son enfance, en ne ménageant pas son orgueil (« *il n'y a pas longtemps encore tout cela se serait réglé par du pain sec et une paire de gifles* » - « *ta première poupée, il n'y a pas si longtemps* ») : il ne faut pas humilier l'adversaire qu'on a vaincu. Surtout, il prononce le mot qu'il ne fallait pas prononcer : « *bonheur* ». En véritable chef, il se montre d'une fermeté inébranlable quand la nécessité lui a paru de s'imposer une tâche, et, puisque Antigone s'entête dans son opposition, il la châtie. Il est donc courageux, et le prouve encore quand, la catastrophe le frappant, il n'en est pas écrasé, mais réagit avec une force tranquille et sans illusions, qui fait de lui le grand vainqueur de la pièce.

S'opposent à lui les jeunes qui représentent trois degrés dans la détermination :

Ismène. Resplendissante de beauté, elle est plus âgée et plus réfléchie. Face à la possédée qu'est Antigone, elle est une raisonneuse ; son vocabulaire est celui de la réflexion, de la pondération, de la compréhension. « Dans cette famille de fous, elle a fait de la santé mentale son affaire personnelle » (Steiner). Elle reconnaît : « *Je comprends un peu notre oncle* ». Toutefois, sa dernière sortie est étonnante : alors qu'elle avait peur de la mort et de la populace autour de la charrette des condamnés, elle assure à Créon que c'est elle qui, au lendemain de la condamnation d'Antigone, se glissera hors de la cité pour aller enterrer Polynice.

Hémon. Il est une sorte de double masculin d'Antigone, mais beaucoup plus conciliant qu'elle : « *C'est plein de disputes, un bonheur* ». Très jeune, encore adolescent, il n'est pas encore dégagé de la soumission à l'image du père tout-puissant. Beaucoup plus faible qu'Antigone, il l'appelle au secours. Cependant, finalement, il renonce lui aussi à la vie.

Antigone. Elle est double (peut-être à cause de l'amalgame qu'a fait Anouilh de l'héroïne antique et du type de la jeune fille dans son théâtre) et, si elle n'évolue pas vraiment, elle connaît, dans son affrontement avec Créon, un fléchissement bien net, avant de se cabrer à nouveau sur un mot bien précis.

D'un côté, elle est faible : D'abord, par son aspect physique, celui d'« *une maigre jeune fille* » (« *moineau, tu es trop maigre* »), « *noiraude, pas belle, pas coquette et renfermée, que personne ne prenait au sérieux* ». Petite fille malgré ses vingt ans, quelque peu infantile (« *la petite pelle* » utilisée pour recouvrir le corps de Polynice), puérile dans les craintes qu'elle exprime à sa nourrice avec laquelle elle se fait enfant alors que, peu à peu, elle aspire à un rôle de mère protectrice, toute-puissante, elle n'appartient pas au monde des grands. Elle paraît d'abord la sœur aimante, fidèle à la mémoire de son frère qui est mort, qui est considéré comme un traître, dont elle veut qu'il soit enterré dans la dignité

C'est héréditairement qu'elle est orgueilleuse : elle a « *l'orgueil d'Œdipe* », et Créon ironise : « *Le malheur humain, c'était trop peu. L'humain vous gêne aux entournures dans la famille. Il vous faut un tête-à-tête avec le destin et la mort.* » Si elle est lointaine, c'est qu'elle se plaît à être tenue à l'écart. Elle dit d'elle-même qu'elle est « *la sale bête, l'entêtée, la mauvaise et puis on la met dans un coin ou dans un trou* ». Son aristocratie est flagrant : mépris pour la Grèce de carte postale que le commun aime, mépris pour le peuple à travers les gardes, mépris de la laideur, mépris de ceux qui se

contentent d'une vie de «*cuisiniers*». C'est donc par orgueil qu'elle refuse radicalement le bonheur individuel (à la façon de Montherlant demandant : «Le bonheur? pour quoi faire?» !), aspiration vulgaire, commune. Mais on peut y voir aussi une simple pose d'adolescente qui dit «*non*» au bonheur prôné par les adultes, comme elle dit «*non*» à la loi sociale parce qu'elle est celle des adultes, dans une révolte anarchiste contre tous ceux qui la font obéir depuis son enfance. A-t-elle d'autre raison d'agir que le sentiment orgueilleux d'un devoir à remplir vis-à-vis de soi-même?

Un peu colérique, elle est butée, rejette les compromis, et dit non à ce qu'elle ne comprend pas, ou à ce qu'elle entrevoit : un bonheur sans surprises.

Elle aspire à la pureté, désir qui est, en fait, fondé sur un égoïsme foncier. Elle n'est donc pas une Jeanne d'Arc qui voudrait sauver le monde. Ce qu'elle veut, c'est «*tout, tout de suite*», dans une volonté de toute-puissance irréaliste, elle aussi typique de l'adolescence, folle exigence qui est presque comique, mot d'ordre des enfants gâtés. Elle a la tête gonflée d'illusions, mais doit devenir ce qu'elle est profondément, jouer le rôle pour lequel elle est faite.

Pourtant, elle se montre avide de vie, de bonheur et d'amour quand elle révèle son goût sensuel pour le matin où elle est allée voir «*le jardin qui ne pense pas encore aux hommes*», qui est donc comme l'Éden avant la création d'Adam, le paradis perdu, un moment où l'être humain, étant absent, pourrait être oublié. Elle dit qu'elle «*aurait bien aimé vivre*», posséder le monde, et rêve de se régénérer en abolissant le temps.

Aussi, faisant montre de fragilité, d'incertitude aussi, qui nous la rendent plus proche, plus admirable, l'Antigone d'Anouilh est plus touchante que celles de Sophocle, d'Euripide ou encore de Cocteau.

D'un autre côté, elle peut paraître forte. Têtue, impatiente, insolente, grave et dure, elle «*va être Antigone tout à l'heure, elle va pouvoir être elle-même*», annonce le Chœur ; elle va se déclarer, comme le dit le mendiant d'Électre dans la pièce de Giraudoux (Électre qui, d'ailleurs, s'oppose à Égisthe de façon analogue à celle d'Antigone contre Créon).

Son égoïsme, son orgueil, son aristocratie, lui font relever des défis. Elle défie sa nourrice et surtout Créon, c'est-à-dire la cité, le pouvoir, l'autorité, étant ainsi amenée à accomplir son destin tragique. Refusant l'usure de la vie, constatant que la perfection ne lui est pas accessible, sentant qu'on veut la contraindre à une transaction sans grandeur et à une dégradation inévitable, elle préfère le désespoir et la mort, qui l'exalte, pour s'opposer à l'ordre, et inquiéter la tranquillité des autres. Créon, cette fois-ci en bon psychologue, découvre que cette envie de mourir est la vraie raison qui l'a fait agir. Cette mort, elle la choisit avec défi : «*J'étais certaine que vous me feriez mourir au contraire*». Certes, sa résistance est faite de blessures, de meurtrissures et d'effroi, mais elle triomphe : «*Pauvre Créon ! Avec mes ongles cassés et pleins de terre et les bleus que tes gardes m'ont faits aux bras, avec ma peur qui me tord le ventre, moi je suis reine.*»

Dans son idéalisme, elle se montre intransigeante et même irrationnelle, ne voulant pas comprendre, ne voulant pas avoir raison, refusant même la discussion, s'enfermant dans un entêtement aveugle : «*Si jeunesse savait*», dit-on, mais Antigone, précisément, ne veut pas savoir. Elle affirme avec passion son aspiration à une vie intense et pure où un être, toutes chaînes rejetées, en révolte face au pouvoir, à l'injustice et à la médiocrité, s'accomplit absolument sans faire de compromis. Mais cet absolu est un absolu sans contenu, qui ne sait que dire non parce que la vie et le bonheur ne répondent pas aux rêves d'une enfant.

Atteindrait-elle plus de maturité et d'humanité en étant amoureuse d'Hémon? Cet amour n'est jamais exprimé chez Sophocle. Il semblerait, à première vue, qu'Anouilh fit une interprétation romantique du personnage. Mais aime-t-elle vraiment Hémon ou n'aime-t-elle pas un Hémon idéal qui n'existe pas et qui, en tout cas, ne résisterait pas au passage du temps? Son «*amour*» ne date-t-il pas de la veille? elle a séduit Hémon en se déguisant, mais ça s'est terminé par une dispute, et elle tique déjà sur le mot «*bonheur*» (est-ce qu'on ne refuse pas le bonheur quand on se sait incapable de le connaître? ne saurait-elle pas, par hasard, qu'elle ne peut le connaître, qu'elle est frigide? elle dit bien qu'elle ne se sent pas tout à fait «*une vraie femme*»). N'est-elle pas allée le voir pour faire une expérience (perdre sa virginité?) avant de mourir, puisqu'elle sait que c'est à ça qu'elle se voue? Elle a cependant, avec Hémon, des moments de tendresse ; mais, vite, elle se dresse, lui échappe. Quand elle parle à Créon

de son prétendu amour pour Hémon, elle le veut conforme à sa volonté ; elle veut le dominer ; elle veut qu'il soit à sa botte.

Son vrai amour, elle le porte à son frère, Polynice. Mais ce n'est, comme elle le révèle elle-même dans son seul moment d'abandon, que la fascination d'une petite fille (étrange soumission de cette rebelle : «*J'étais une fille*», qui est en contradiction avec, au début, «*Ai-je assez pleuré d'être une fille !*» pour un grand frère qui est un voyou).

Or c'est quand Créon lui a révélé qui était vraiment Polynice, qu'il lui a même dit qu'il n'était pas sûr du tout que le corps auquel elle voulait rendre les rites funèbres soit le sien, qu'elle vacille, écoute, acquiesce. Ses rêves puérils d'héroïsme se sont écroulés.

Mais, comme on l'a déjà vu, Créon commet la maladresse d'évoquer le «*bonheur*» qu'elle méprise d'autant plus qu'elle s'en sait incapable. Cela lui donne l'occasion d'une deuxième révolte qui n'a plus rien à voir avec les problèmes fondamentaux auxquels elle se référait auparavant : elle est le résultat d'un retournement psychologique : «*Elle recule de façon hystérique devant la félicité domestique*», et décide de «*mourir dans l'immédiat de sa virginité*» (Steiner). On pourrait dire aussi qu'elle voulait mourir, qu'elle voulait être sacrifiée d'abord pour un idéal, et qu'elle se suicide parce qu'elle veut échapper au verdict, qu'elle veut, jusqu'au bout, rester maîtresse de sa décision, et, surtout, parce qu'elle a perdu cet idéal, parce qu'elle veut simplement rester fidèle à elle-même, même si c'est absurde comme elle le reconnaît dans sa lettre à Hémon. Elle avoue qu'elle a voulu mourir, que Créon avait raison, qu'elle ne sait plus pourquoi elle meurt. Elle comprend seulement alors «*combien c'était simple de vivre*». Elle meurt «*pour rien*», ce qui fait qu'on a pu se demander si Anouilh n'introduisait pas le public de 1943 dans l'univers de l'absurde, du théâtre de l'absurde, où l'être humain ne peut plus se raccrocher à quelque certitude, dans un univers mouvant où, livré à lui-même, il protège son bonheur fragile contre les assauts de ses insatisfactions et de ses inquiétudes.

Refusant toute concession, cette idéaliste est l'inflexibilité faite femme, le symbole de l'exigence, de la pureté qui ne cèdent devant rien, de la foi en un monde meilleur.

L'intérêt philosophique

Même si Anouilh a toujours déclaré qu'il refusait le théâtre à thèse, il n'empêche qu'il a fait un théâtre d'idées (comme Giraudoux, Sartre, Camus), que sa pièce illustre une philosophie.

D'ailleurs, dans l'ensemble de son théâtre, ses thèmes sont la difficile recherche de la pureté à travers les compromissions imposées par la vie, l'affrontement de l'idéal et du réel, la faillite de l'amour, l'impossibilité du bonheur, l'avalissement qu'est la vie, le temps. Il montre le poids de l'hérédité, du carcan social, tous ses personnages étant rigoureusement enfermés dans leur destin. Ils appartiennent à une petite minorité d'élus qui, adolescents plus ou moins attardés, restent fidèles au monde pur des rêves de leur enfance, même s'ils constatent qu'il ne correspond pas à l'existence réelle, refusent les compromissions, s'en prennent à la médiocrité de ce que les gens appellent le bonheur. L'aristocratie d'Anouilh, qui se manifeste aussi chez Antigone, se traduit par le dégoût pour le peuple qui étalerait sa sottise et sa cruauté inconsciente lorsqu'un semblant d'autorité le lui permet. Enfin, chez lui, le drame commence lorsque les héros, qui sont voués par définition à la solitude, croient pouvoir demander à l'amour la réalisation de leur idéal, alors que cet amour n'est justement réalisable que dans un rêve, conception très romantique de l'amour et de la mort.

Dans «*Antigone*», la réflexion proposée se place aussi à d'autres niveaux. L'affrontement entre Antigone et Créon peut être envisagé à trois plans différents :

Pour le plan politique, on ne peut manquer de considérer le moment où la pièce a été composée et représentée. C'est une pièce des années noires, lorsque la France, qui avait connu la défaite, était à moitié occupée par les Allemands, et soumise au régime de Vichy, dirigé par Pétain, qui collaborait avec eux.

Anouilh avait été incité à l'écrire en août 1942, à la suite de l'attentat commis par un jeune résistant, Paul Collette, qui avait tiré sur un groupe de dirigeants collaborationnistes au cours d'un meeting de la Légion des volontaires français (L.V.F.) à Versailles ; il blessa Pierre Laval et Marcel Déat. Le jeune

homme n'appartenait à aucun réseau de résistance, à aucun mouvement politique ; son geste était isolé, son efficacité douteuse. La gratuité de son action, son caractère à la fois héroïque et vain frappèrent Anouilh, pour qui un tel geste possédait en lui l'essence même du tragique. Nourri de culture classique, il songea alors à l'"*Antigone*" de Sophocle, qui, pour un esprit moderne, évoque la résistance d'un individu face à l'État. Elle avait «*été un choc soudain pour [lui] pendant la guerre, le jour des petites affiches rouges*», celles qui, le 21 février 1944, apparurent sur les murs de Paris, et où la propagande allemande exposa les photos de 23 «terroristes», membres d'un groupe de FTP [francs-tireurs partisans] ; on pourrait croire qu'il faisait allusion à "*l'affiche rouge*" popularisée par le poème d'Aragon (mis en musique par Léo Ferré), une affiche de propagande nazie qui présentait le groupe de résistants de Manouchian (francs-tireurs partisans qui étaient des immigrants et qui avaient été exécutés comme s'ils étaient des criminels) ; mais elle parut en février 1944, alors qu'"*Antigone*" fut créée au tout début de ce même mois, et écrite deux ans auparavant. On peut supposer qu'Anouilh, ayant écrit ce petit texte au moment de l'édition de la pièce assez longtemps après son écriture, n'ait gardé qu'un souvenir imprécis de la chronologie).

Il retravailla la pièce, et en donna une version toute personnelle. La nouvelle Antigone est donc issue d'une union anachronique, celle d'un texte vieux de 2400 ans et d'un événement contemporain.

Il y fit d'autres vagues allusions à la Seconde Guerre mondiale, au fascisme. Ainsi, la pièce était donc, à sa création en 1944, une œuvre d'actualité. Et les questions s'imposent : Anouilh ne faisait-il pas d'Antigone le symbole du patriotisme, de la Résistance, de la résistance à tous les totalitarismes, son «*Il faut faire ce que l'on peut*» ayant pu être perçu comme un cri de ralliement plus ou moins «crypté»? en réhabilitant Créon, ne justifiait-il pas Pétain et le régime de Vichy? On assiste à un interrogatoire au cours duquel Créon fait des allusions très claires à la torture, proférant des menaces pour tenter de sauver Antigone de l'arrêt de mort qui condamne tout opposant à l'interdiction d'enterrer Polynice, cet interrogatoire pouvant passer pour celui que subirait un résistant dont on tenterait de sauver la vie, à la condition qu'il renonce à son acte.

Même si les positions politiques ultérieures d'Anouilh, et tout son théâtre, plein de personnages cyniques et désabusés, le situent dans un conservatisme ironique, on peut postuler qu'"*Antigone*" est en fait une réflexion sur les abominations nées de l'absence de concessions, que ce soit au nom de la Loi (Créon) ou au nom du devoir intérieur (Antigone). C'est la tragédie de l'impossible voie moyenne entre deux exigences aussi défendables et aussi mortelles, dans leur obstination, l'une que l'autre.

Au-delà de cette situation particulière, Créon représenterait la politique elle-même qui est l'art du possible, la «*realpolitik*», la soumission à la raison d'État, la soumission du dirigeant (qui considère l'exercice du pouvoir comme un métier) à la loi («*Je suis le maître avant la loi. Plus après*»), et Antigone incarnerait le refus de toute politique, le refus des lois contingentes et historiques, l'exigence de liberté, voire l'anarchisme, la crainte du pouvoir, la révolte.

Sur le plan moral, le conflit entre Créon et Antigone est d'abord un conflit de générations. On peut même considérer qu'Anouilh adulte dialogue avec le jeune homme qu'il a été. L'adolescence, c'est le temps de l'affirmation du moi, de l'égoïsme, de la volonté de liberté, de l'irrationalité, de l'opposition au monde extérieur, à la société, aux règles, jugées stupides, qu'imposent les adultes, aux lois, aux parents, aux professeurs, aux policiers ; le temps de la sensibilité à fleur de peau, de la difficulté à vivre qui est revendiquée contre le bonheur, du refus de la vie, du «non» absolu qui conduit à la mort, du goût de la tragédie ; le temps, en un mot, du «non». L'âge adulte est celui de la nécessaire reconnaissance des autres «moi», des autres libertés, de la prise en considération de l'humanité, de l'altruisme, de l'acceptation des compromis, des solutions moyennes, de la recherche du bonheur et de la rationalité.

Le conflit entre Créon et Antigone est aussi le conflit entre les sexes, si on en croit des féministes qui rejettent la rationalité qui serait masculine pour privilégier la sensibilité qui ne serait que féminine, qu'incarne Antigone, tandis que Créon, au contraire, est l'adulte à l'humanité tranquille, qui fait preuve de rationalité, d'intelligence, de bon sens, d'altruisme, qui n'attend qu'un petit bonheur, qui accepte le drame, qui dit «oui» à la vie avec ses compromis et ses crimes, qui maintient l'équilibre entre l'action et la contemplation, sa maturité le faisant renoncer à l'idéal, mais donnant à l'être humain toute sa grandeur.

Sur un plan philosophique, s'opposent droits de la conscience et raison d'État ; intransigeance et concessions ; passion et raison ; individualisme (et même solipsisme) et humanisme ; absolutisme et relativisme ; idéalisme (romantisme, mysticisme et même utopisme, idée trop parfaite et trop pure du bonheur) et réalisme ; révolte et soumission aux nécessités de l'existence, à la condition humaine qui est de subir le temps.

Ces valeurs antithétiques sont également défendables, réclament les unes comme les autres l'exclusivité de leur droit, n'arrivent pas à l'harmonie. Ce qui a fait dire que, dans la tragédie de Sophocle, «Antigone a tort d'avoir raison tandis que Créon a raison d'avoir tort» ; que, sur le plan inférieur, celui de la vie réelle, elle a tort, tandis qu'elle a raison sur le plan supérieur, celui de l'idéal. Mais ce n'est pas le cas dans la version d'Anouilh où Antigone a, sans aucun doute, tort, et Créon raison.

La destinée de l'œuvre

La pièce fut composée sous sa forme quasi-définitive en 1942, et reçut à ce moment l'aval de la censure hitlérienne. Sans doute à cause de difficultés financières, elle ne fut créée que deux ans après, le 4 février 1944, au "Théâtre de l'Atelier", dans un Paris encore occupé, dans une mise en scène d'André Barsacq, avec Monelle Valentin (Antigone), Jean Davy (Créon), Suzanne Flon (Ismène - afin de faire face au froid, elle portait sous sa robe blanche des pantalons de ski !), André Le Gall (Hémon), etc..

La pièce connut un triomphe, ayant plus de cinq cents représentations. Mais elle provoqua des réactions passionnées et contrastées, engendra une polémique. Le journal collaborationniste "*Je suis partout*" la porta aux nues : Créon est le représentant d'une politique qui ne se soucie guère de morale, Antigone est une anarchiste (une «terroriste», pour reprendre la terminologie de l'époque) que ses valeurs erronées conduisent à un sacrifice inutile, semant le désordre autour d'elle. Des tracts clandestins, issus des milieux résistants, menacèrent l'auteur qui était accusé de défendre l'ordre établi en faisant la part belle à Créon.

Mais simultanément, on entendit dans les différences irréconciliables entre Antigone et Créon le dialogue impossible de la Résistance et de la collaboration, celle-là parlant morale, et celui-ci, d'intérêts. L'obsession du sacrifice, l'exigence de pureté de l'héroïne triomphèrent auprès du public le plus jeune, qui aima la pièce jusqu'à l'enthousiasme. Les costumes, qui donnaient aux gardes des imperméables de cuir ressemblant fort à ceux de la Gestapo, aidèrent à la confusion. Pourtant, même sur ces exécutants brutaux, Anouilh ne porta pas de jugement : aussi ne pas juger ces «auxiliaires de la justice», les excuser même, un an après la rafle du Vel' d'Hiv, pouvait paraître un manque complet de sensibilité, ou la preuve d'une hauteur de vue qui, en tout cas, démarquait la pièce de l'actualité immédiate.

Après une interruption des représentations en août 1944, due aux combats pour la libération de Paris, elles reprirent normalement.

Suivirent d'autres productions :

-En 1961, au "Théâtre de l'Atelier", dans une mise en scène, des décors et des costumes d'André Barsacq, avec Catherine Sellers (Antigone), Julien Bertheau (Créon), Francine Bergé (Ismène), Pierre Tabard (Hémon), etc..

-En 1975, au "Théâtre des Mathurins", dans une mise en scène de Nicole Anouilh, des décors et costumes de Jean-Denis Malclès, avec Annick Blancheteau (Antigone), Michel Auclair ou Jean Leuvrais (Créon), Marie-Georges Pascal (Ismène), François Siener (Hémon), etc..

- En 1987, au "Théâtre de la Madeleine", dans une mise en scène d'Éric Civanyan, des décors et costumes d'André Levasseur, avec Dolorès Torres (Antigone), Guy Tréjan (Créon), Virginie Lacroix (Ismène), Patrick Coulais (Hémon), etc..

- En 2003, au "Théâtre Marigny", dans une mise en scène de Nicolas Briançon, des décors de Pierre-Yves Leprince, des costumes de Sylvie Poulet, avec Barbara Schulz (Antigone), Robert Hossein (Créon), Elsa Mollien (Ismène), Julien Mulot (Hémon), etc..

-En 2012, à la Comédie-Française, dans une mise en scène de Marc Paquien, des décors de Gérard Didier, des costumes de Claire Risterucci, avec Françoise Gillard (Antigone), Bruno Raffaelli (Créon), Marion Malenfant (Ismène), Nâzim Boudjenah (Hémon), etc..

Elle fut ensuite à nouveau représentée à Paris en 1947, 1949 et 1950, mais aussi dès mai 1944 à Bruxelles, en 1945 à Rome, et en 1949 à Londres.

En 1961, Jean Anouilh, qui était un remarquable lecteur de ses pièces, donna une lecture de celle-ci enregistrée par Alexandre Caparis : s'impliquant dans chaque personnage, il captive et émeut. Cet enregistrement tout à fait exceptionnel fut proposé en 2004 par les Éditions Gallimard dans la collection "À voix haute". C'est un vrai bonheur que d'entendre l'auteur donner vie à tous ses personnages, imaginant pour chacun d'eux une voix, un débit, une charge émotive bien particulière. En introduction, Suzanne Flon raconte ses souvenirs de la création de la pièce, en 1944.

Antigone est encore aujourd'hui la figure emblématique de la révolte de la conscience morale contre la raison d'État, de la résistance, de la rébellion, de la non-compromission, de la quête d'absolu !

André Durand

Faites-moi part de vos impressions, de vos questions, de vos suggestions, à cette adresse :

andur@videotron.ca

Peut-être voudrez-vous accéder à l'ensemble du site :

www.comptoir litteraire.com