

Anouilh et la « Petite Antigone »

« On n'a jamais si bien trahi Sophocle », écrivait le critique Jean Sauvenay dans le mensuel *Hier et Demain* de l'automne 1944, quelques mois après la création de l'*Antigone* de Jean Anouilh. Formule paradoxale qui résume bien le rapport ambigu qu'entretient le dramaturge français avec son glorieux modèle grec. La version moderne que nous offre Anouilh est à la fois d'une scrupuleuse fidélité au mythe et à ses composantes, et d'une insolente liberté quant au message délivré. Une expression me paraît propre à traduire cette relation équivoque, et je l'ai choisie pour titre, la « petite Antigone ». Expression banale, apparemment insignifiante, qui allie le prénom de la célèbre fille d'Œdipe à la plus pauvre des épithètes, mais expression essentielle pourtant, car elle associe la descendante des Labdacides, famille princière composée de créatures nobles au destin dessiné par les dieux, à une qualification dévalorisante, dépréciative, humiliante même, qualité des obscurs, des sans-grade, des anti-héros, précisément limités au registre du « petit ».

Or cet accouplement de mots est délibérément posé comme un postulat par Anouilh dès l'ouverture de sa pièce. Il choisit d'introduire le spectacle par un étonnant préambule déclamé par un personnage appelé Prologue, qui s'avance vers le public et présente les personnages. Je vous cite ses premiers mots : « Voilà. Ces personnages vont vous jouer l'histoire d'Antigone. Antigone, c'est la petite maigre qui est assise là-bas et qui ne dit rien. » L'adjectif « maigre » n'est pas simplement destiné à répéter le mot « petite » qui, en français, signifie à la fois « qui n'est pas grand » et « qui n'est pas vieux ». Si nous nous projetons maintenant au dénouement, nous retrouvons, dans la bouche du Chœur cette fois, l'écho exact de l'entrée en matière : « Et voilà. Sans la petite Antigone, c'est vrai, ils auraient tous été bien tranquilles. » Entre les deux moments, la « petite Antigone » a eu le temps d'illustrer son degré de petitesse, c'est-à-dire d'infériorité et d'enfance, en plusieurs occasions. Sa nourrice – car cette jeune fille de vingt ans qui ne veut pas grandir a encore une nourrice – qu'elle appelle « nounou », sa nourrice donc la nomme « ma petite » ; pour Ismène, pourtant sa cadette, elle sera « ma petite sœur » ; un garde la traite de « petite hyène » ou de « petite bête » ; enfin, Créon la compare à « un petit gibier pris » et la qualifie, suivant le cas, de « petite peste », « petite furie » ou « petite idiote ». On peut s'amuser à dresser des statistiques et on vérifiera que l'adjectif « petit » revient plus de soixante-dix fois dans la pièce – pas seulement appliqué au seul personnage d'Antigone, d'ailleurs. Cette insistance nous autorise à penser que cette dimension réduite, ce caractère « petit » pourrait bien être la clé de la réécriture du mythe par Anouilh, et peut-être la marque de sa « trahison », brillante mais indiscutable. Le dramaturge moderne semble avoir décidé de revisiter l'histoire des Labdacides sur le mode du mineur, ou encore, pour emprunter son langage, par « le petit bout de la lorgnette ». C'est là une façon de débarrasser la légende de ses significations les plus graves, les plus élevées, et surtout de la priver de sa coloration sacrée au profit d'une lecture plus contemporaine, plus intime, plus profane, sans pour autant être plus pauvre. Essayons donc d'entrer dans le détail pour y voir plus clair et tenter de comprendre les intentions de l'œuvre moderne et les différences qu'elle présente avec le projet du grand poète de Colone, ami de Périclès, auteur de plus de cent tragédies : Sophocle.

1. L'écriture dramatique

Première grande différence, générique donc fondamentale, entre la représentation de 441 av. J.-C., donnée à l'occasion des grandes dionysies d'Athènes, et le spectacle offert au public parisien du théâtre de l'Atelier, le 4 février 1944, dans une mise en scène d'André Barsacq, nous sommes passés d'une tragédie à un drame bourgeois, qui pourrait même être rapproché du théâtre de boulevard s'il n'était sauvé par un thème d'époque au retentissement grave : l'absurde de la condition humaine.

Mais, pour l'instant, restons à la question de la forme théâtrale, à laquelle Anouilh

accorde une grande importance puisqu'à plusieurs reprises dans le texte il propose des réflexions sur les conditions de l'écriture, jusqu'à ce long monologue prononcé par le Chœur vers le premier tiers de la pièce et qui porte sur l'essence de la tragédie : « Et voilà. Maintenant le ressort est bandé. Cela n'a plus qu'à se dérouler tout seul. C'est cela qui est commode avec la tragédie. On donne un petit coup de pouce pour que cela démarre [...]. Après on n'a plus qu'à laisser faire. On est tranquille. Cela roule tout seul. C'est minutieux, bien huilé. » Cette première condition suivant laquelle « les jeux sont faits », comme aurait dit Sartre, indispose manifestement le dramaturge, même s'il ne souhaite pas changer les données de l'intrigue. Mais, s'il ne peut entraver le fonctionnement de la « machine infernale » – et, cette fois, je cite Cocteau, – il peut en modifier les rouages. En supprimant la transcendance, par exemple, sur quoi enchaîne le Prologue : « Dans la tragédie on est tranquille. D'abord on est entre soi. On est tous innocents en somme ! [...] Ce n'est pas parce qu'il y en a un qui tue et l'autre qui est tué. C'est une question de distribution. » En supprimant un autre ressort indispensable de la tragédie, la fatalité, ce que la suite du monologue laisse encore clairement entendre : « C'est reposant la tragédie, parce qu'on sait qu'il n'y a plus d'espoir, le sale espoir ; qu'on est pris, qu'on est enfin pris comme un rat. » Grâce à un troisième escamotage enfin, celui de l'héroïsme, en réduisant l'envergure des protagonistes : « Là, c'est gratuit. C'est pour les rois. Et il n'y a plus rien à tenter, enfin. »

Si donc, pense Anouilh, nous retirons à la tragédie ces divers ingrédients qui en constituent l'essence, nous quittons les sphères divines ou olympiennes, nous abandonnons le monde du *fatum* pour entrer dans la réalité et présenter un conflit à taille humaine dans une œuvre dramatique qu'on conviendra d'appeler « drame » – même si l'étiquette générique est de peu d'importance. Le Chœur – qu'on ne doit pas prendre évidemment pour le porte-parole de l'auteur – ironise sur les faiblesses du genre : « Dans le drame, avec ces traîtres, avec ces méchants acharnés, cette innocence persécutée, ces vengeurs, ces terre-neuve, ces lueurs d'espoirs, cela devient épouvantable de mourir, comme un accident [...]. Dans le drame, on se débat, parce qu'on espère en sortir. C'est ignoble, c'est utilitaire. »

Il faudrait beaucoup de temps pour commenter ces remarques. Mais au-delà du débat esthétique, c'est à une prise de position philosophique que le passage nous invite. D'un côté le monde de l'idéal, de la perfection, de l'héroïsme ; de l'autre celui du quotidien, du compromis, de l'absurde, ce sentiment qui apparaît par « une question de trop qu'on se pose un soir », ainsi que l'écrit Camus au début du *Mythe de Sisyphe*. Ici, des personnages sublimes, une action glorieuse qui marche d'elle-même, de nobles moteurs de l'action, l'amour, l'honneur ou la mort. Là, des êtres simplement humains, donc médiocres, ballottés par les cahots de la contingence, c'est-à-dire du hasard, animés par des motivations mesquines ou inavouables, n'inspirant plus ni terreur ni pitié, mais moquerie ou compassion.

Cette volonté de notre auteur de se détourner de l'univers tragique et de sa grandeur justifie les choix dramatiques et rhétoriques orientés dans le sens de la démythification. Dans la composition ou la mise en scène par exemple. Le décor est particulièrement dépouillé, comme l'indique la première didascalie : « Décor neutre. Trois portes semblables » : inutile de reproduire artificiellement une Grèce de pacotille dont les valeurs nous sont étrangères. De même les costumes, vaguement modernes, seront surtout intemporels : smoking pour Créon, cirés noirs pour les gardes, robes longues et uniformément noires pour les femmes. Si nous nous arrêtons à la distribution, on note qu'Anouilh ne conserve pas le personnage de Tirésias, le vieux devin aveugle qui, selon la tradition, représente la voix des dieux : dans une pièce où les dieux sont absents, il n'a plus de raison d'être. Est introduit à la place le personnage hautement symbolique de la nourrice : sa présence est là pour nous informer de l'attachement coupable de la « petite Antigone » à l'état infantile qu'elle redoute de quitter.

Et puis il y a le style, l'écriture, simple, sans fioriture ni emphase, familière même et à la limite de la grossièreté parfois, notamment quand ceux qui s'expriment sont les gardes qui « sentent l'ail, le cuir et le vin rouge et [...] sont dépourvus de toute imagination. Ce sont les auxiliaires toujours innocents et satisfaits d'eux-mêmes de la justice. » La langue se veut

triviale, orale, respectant le registre de la vie quotidienne que les spectateurs partagent avec les personnages. Même complicité avec le jeu des anachronismes, procédé que l'on est en droit de trouver facile ou agaçant, et qu'Anouilh emprunte à son maître, Giraudoux. Ainsi pour cet échange :

LA NOURRICE

Tiens, te voilà un bon café et des tartines, mon pigeon. Mange.

ANTIGONE

Je n'ai pas faim, nourrice.

LA NOURRICE

Je te les ai grillées moi-même et beurrées comme tu les aimes.

Ailleurs, il est question de cartes postales, de fusils, de cigarettes, de tricotage, de bars, de voitures de sport... Ces plaisanteries seraient assez vaines si elles n'étaient pas là pour souligner la distance qui sépare les beaux dialogues du théâtre tragique des sordides empoignades de la réalité moderne. Eurydice, l'épouse de Créon, qui fait du tricot et Polynice, qu'on présente comme « un petit fêtard imbécile [...] coureur de filles et amateur de belles voitures », doivent nous rappeler que nous sommes dans une société désacralisée, à taille humaine, qui enferme les adultes dans le dilemme de la routine ou du cynisme. Juste ce qu'Antigone souhaite éviter, en restant « petite », précisément. Ces effets, et d'autres, destinés à faire rire ou sourire, nous ramènent à une tonalité qu'Anouilh réservera à certaines de ses pièces ultérieures : le « grinçant ». Comme tout ce qui concerne le garde Jonas, caricature burlesque du militaire borné, qui intervient aux moments les plus pathétiques pour corriger le glissement possible vers le pathos et ramener au registre du « petit ».

2. Antigone la « petite »

Ainsi l'écriture dramatique nous a préparés à reconsidérer la leçon de Sophocle, à l'humaniser – ce qui dans l'esprit d'Anouilh signifie la rapetisser, – sentiment que va confirmer le comportement du personnage central qui donne son nom au mythe, Antigone. En choisissant de minorer la stature du personnage, le dramaturge contemporain oriente la pièce dans une direction bien différente de celle de Sophocle. Chez le poète grec, le mythe doit illustrer des valeurs élevées autant individuelles que collectives suivant qu'elles s'appliquent à la sphère privée ou au domaine politique. Dans la première direction, parce qu'Antigone est profondément plongée dans un tissu familial qui oriente ses actions majeures, celle d'accompagner son père à Colone, celle d'honorer son frère mort à qui la lie un attachement trouble et vaguement incestueux. Et puis, parce qu'elle se veut la garante de l'amour général, comme l'atteste le fameux vers 523 : « Je suis faite pour partager l'amour, non la haine. » Profession de foi peu vérifiée dans les faits, qui lui confère une dimension christique et explique la christianisation du mythe par certains continuateurs de Sophocle.

Dans la seconde direction, l'aspect sociopolitique, Antigone est appelée à incarner les valeurs de l'*oikos* (la maison, la famille) ou encore du *genos* (le clan, la tribu), face à la *polis*, c'est-à-dire la cité élargie, ou l'État. Et surtout, dans le prolongement de cette première opposition, elle en illustre une autre, plus essentielle, celle qui fait se confronter la tradition, fondée sur des usages d'origine patriarcale, des lois non écrites, à l'organisation politique réglée par des lois écrites, inventées et imposées par les hommes. Un droit naturel contre un droit positif, ou encore, pour employer deux mots grecs, le *thesmos* contre le *nomos*. Cette « collision des valeurs morales », comme l'écrivait Hegel, est bien connue et constitue le point nodal de la tragédie antique.

Anouilh tourne le dos à ces diverses problématiques pour n'en retenir qu'une, présente malgré tout en filigrane chez Sophocle : l'affrontement du pouvoir et de la révolte, de l'ordre et de la rébellion. Le génie dramatique du poète grec consistait à donner corps à une controverse politique d'époque en plaçant face à face le chef de la cité qui, par devoir, tente d'imposer une loi rigide qu'il applique même à sa famille, et la jeune fille pieuse soucieuse

de préserver la tradition et de respecter les morts. D'un côté, le pragmatique représentant du peuple qui accomplit la vile besogne, accepte de se salir les mains dans le but d'instaurer la stabilité de la *polis*, de l'autre l'insoumise idéaliste réfractaire aux lois positives quand celles-ci contrarient les coutumes du *genos*.

C'est ce débat avant tout qui intéresse Anouilh. Pour cela, il lui faut une Antigone jeune, adolescente, encore attachée aux valeurs de l'enfance et donc étrangère aux calculs des adultes : « Comprendre, s'écrie-t-elle, toujours comprendre. Moi je ne veux pas comprendre. Je comprendrai quand je serai vieille. Pas maintenant. » Le rappel des devoirs envers la famille, envers la tradition, envers les dieux est complètement occulté au profit du caprice d'une enfant gâtée peu habituée à la patience ou à la privation : « Moi je veux tout, tout de suite – et que ce soit en entier – ou alors je refuse. » L'insolente fillette n'a pas à donner des raisons, à expliquer ses actes. Et si Créon lui démontre que son sacrifice est injustifié puisque Polynice n'était qu'un petit voyou et que le corps qu'elle a recouvert n'est peut-être même pas le sien, elle persiste sans argumenter, revendique la gratuité de son acte : « Oui c'est absurde ». Elle assume l'inutilité du geste déclarant l'avoir accompli : « Pour personne. Pour moi. » C'est par là qu'elle existe. Qu'elle se pose en s'opposant. En se contentant de dire « non » : « Moi je suis là pour autre chose que pour comprendre. Je suis là pour vous dire non et pour mourir. »

Avec prudence et finesse, Sophocle entretenait une certaine ambiguïté quant à ses propres intentions. Ses deux personnages, victimes tous deux de l'*hybris*, « la démesure », conservaient chacun une part claire et une part sombre : Créon est un homme de progrès qui souhaite faire entrer la cité dans les temps modernes et assurer le bon fonctionnement des institutions. Mais en même temps il refuse le pardon aux défunts, bafoue les règles sacrées, confond autorité politique et guerre des sexes et finalement abuse de son pouvoir en affichant une cruauté gratuite. Antigone est respectueuse des lois religieuses et des devoirs familiaux, elle s'élève contre les abus du pouvoir et défend un humanisme généreux. Mais en même temps elle se montre obstinée, jalousement attachée à son combat solitaire, arrogante à l'égard des dieux qu'elle défie et finalement génératrice de désordre. Ce qui laissait aux commentateurs la possibilité de marquer leur préférence, une partie d'entre eux – comme Barrès ou Bernard-Henry Lévy par exemple – assurant que l'œuvre prend clairement parti pour le roi de Thèbes, alors que d'autres – dont Charles Maurras, qu'on n'attendait pas ici, Alfred Döblin ou Henry Bauchau – nous persuadent que c'est la fille d'Œdipe qui est l'héroïne positive.

Moins de doute chez Anouilh : « la maigre jeune fille noire et renfermée » du prologue devient, au fil de l'action, une adolescente butée, bizarre, incompréhensible, prisonnière de ses désirs. Elle s'érige en cousine de Thérèse, celle que l'on nomme « la sauvage » dans la pièce éponyme d'Anouilh, ou de Jeannette ou de l'Alouette, autres spécimens de jeunes filles remarquables pour leurs refus entêtés. Redoutant de perdre la pureté liée à l'enfance, ces héroïnes de l'absolu refusent de se compromettre avec les « épiciers » de l'espèce de Créon, c'est-à-dire les adultes.

Position intenable sans doute, mais suffisamment romantique pour séduire une jeunesse révoltée avide d'idéal. Une jeunesse qui attend de la vie autre chose que des rites routiniers, qui rejette le bonheur s'il ne se situe pas sur des cimes inaccessibles, qui ne conçoit l'amour que dans l'éclat vibrant de la passion exclusive, ainsi que le crie notre personnage : « Oui, j'aime Hémon. J'aime un Hémon dur et jeune ; un Hémon exigeant et fidèle, comme moi. Mais si notre vie, notre bonheur doivent passer sur lui avec leur usure, si Hémon ne doit plus pâlir quand je pâlis, s'il ne doit plus me croire morte quand je suis en retard de cinq minutes, s'il ne doit plus se sentir seul au monde et me détester quand je ris sans qu'il sache pourquoi, s'il doit devenir près de moi le monsieur Hémon, s'il doit apprendre à dire "oui", lui aussi, alors je n'aime plus Hémon ! »

Le refus de vivre qu'elle finit par exiger, alors que Créon est prêt à étouffer l'affaire, à la sauver, n'est plus motivé par la défense des valeurs ancestrales, mais par la fidélité à une certaine conception juvénile de l'existence : « Je ne veux pas être modeste, moi, jette-t-elle à la face son oncle médusé, et me contenter d'un petit morceau si j'ai été bien sage. » Comme

pour le Caligula de Camus, les illusions du bonheur ne peuvent concurrencer les mirages de l'absolu.

Au discours de la rebelle, de la révoltée, aveuglée par ses rêves libertaires, Créon ne peut opposer que les faibles arguments de la mesure et de la sagesse des adultes responsables. Un Créon pas vraiment antipathique, qui aime sincèrement sa nièce, qui n'a plus rien du tyran brutal et orgueilleux de Sophocle. Mais qui a l'impardonnable défaut de s'être rangé définitivement du côté des « grands », ce qui lui confère une bonne dose d'indulgence, de bienveillance et d'humanisme, mais l'incline aussi au scepticisme et à un certain pragmatisme stoïcien. S'il reste à son poste, s'il accomplit sa tâche, ce n'est guère par conviction ou idéal, plutôt par résignation, par sens du devoir. Il pourrait dire, comme Thomas Becket, cet autre personnage d'Anouilh : « Il faut seulement faire – absurdement – ce dont on a été chargé jusqu'au bout. » Ses dernières répliques sont sans illusion et reviennent sur l'alternative de l'enfance insouciant opposée à la responsabilité des adultes, au moment du dialogue avec le petit page :

CREON

Ils ne savent pas, les autres ; on est là, devant l'ouvrage, on ne peut pourtant pas se croiser les bras. Ils disent que c'est une sale besogne, mais si on ne la fait pas, qui la fera ?

LE PAGE

Je ne sais pas, monsieur.

CREON

Bien sûr, tu ne sais pas. Tu en as de la chance ! Ce qu'il faudrait, c'est ne jamais savoir. Il te tarde d'être grand, toi ?

LE PAGE

Oh oui, monsieur !

CREON

Tu es fou. Il faudrait ne jamais devenir grand.

Ce qui est une façon, par certains côtés, de donner raison à Antigone, à la « petite Antigone ». Ce qui est une façon aussi de montrer le courage de certains choix dans les moments difficiles, comme celui de la période où est écrite la pièce et dont il nous faut bien parler au moment de conclure.

3. Une lecture circonstancielle

S'affrontent clairement, en effet, dans l'Antigone d'Anouilh deux attitudes : l'idéaliste, attachée aux désirs et aux rêves de l'enfance ; et la réaliste, douloureusement confrontée aux heurts de la vie. La première est celle de ceux qui refusent de comprendre le monde – le verbe « comprendre » revient une bonne dizaine de fois. La deuxième revient à ceux qui « comprennent » – et « comprendre » veut alors presque dire « excuser », – qui ont pris la mesure des problèmes et tentent de les résoudre. Les spectateurs qui assistaient, en 1944, aux représentations du théâtre de l'Atelier, alors que les premiers rangs étaient occupés par des officiers allemands, ne pouvaient s'empêcher de retrouver dans le spectacle des échos du drame que vivait la Nation. La farouche Antigone, parée des vertus de la jeunesse, grandie par son audace à défier le pouvoir, auréolée par le sacrifice de sa vie, morte en somme pour avoir eu le courage de dire « non », Antigone l'intransigeante, la révoltée a pu alors être perçue comme la noble représentante de la cause de la Résistance. Face à elle, le roi, le chef, Créon, qui s'accommode des circonstances, qui s'efforce de rendre la vie supportable, qui compose avec le pouvoir, qui préfère l'injustice au désordre et se résout à éliminer les éléments perturbateurs et, en dernier ressort, consent à dire « oui », pourrait bien être la figure du collaborateur, du pragmatique sans conscience qui engage le pays sur la voie de la soumission. En raccourci, De Gaulle contre Pétain.

Lecture acceptable et même séduisante, qui n'évacue pas toutefois la part d'ambiguïté de la leçon. Car si Créon reste vivant, s'il semble avoir le dernier mot – et bénéficier, sans

doute, de l'approbation d'Anouilh qui, âgé d'à peine trente-deux ans, ne s'illusionne pas sur l'humanité, – il n'empêche que celle qui rayonne, qui donne son nom à l'œuvre, qui attire la sympathie, mieux, l'adhésion, de la majorité des spectateurs et en particulier de la jeunesse, c'est bien Antigone à qui on pardonne ses espiègleries et son entêtement dans la mesure où elle les met au service d'une cause glorieuse et les paye de sa vie. Anouilh souhaite-t-il nous convaincre de suivre la fougueuse rebelle dont la pureté solitaire n'aboutit qu'au martyr inutile, ou l'homme de pouvoir désireux de maintenir l'ordre en privilégiant l'efficacité à la morale ? Est-il du côté de Créon, le bourreau, ou d'Antigone, la victime ?

Le contexte a contribué à brouiller le message. D'abord autorisée par la censure allemande, la pièce attendit deux ans avant de trouver un metteur en scène. Alors qu'elle était prête à être jouée, les autorités allemandes reculèrent et furent sur le point de retirer leur autorisation. Il fallut l'intervention de l'officier Friedrich Sieburg, convaincu que la pièce aurait un effet déprimant, pour qu'on puisse la représenter. Ce qui prouve que l'incertitude sur le sens de l'œuvre n'affectait pas seulement le public français !

Anouilh, qui a toujours refusé de se présenter comme un auteur « engagé », s'amusait de ces interprétations contradictoires. Mais il admit plus tard que l'idée d'une Antigone lui était venue un jour où il avait vu, dans une revue allemande, la photo de jeunes résistants sur le point d'être exécutés. Ces « terroristes » à peine sortis de l'enfance lui inspiraient indiscutablement de l'admiration ; mais il ne s'interdisait pas de montrer parallèlement de la compréhension ou de l'indulgence pour ceux, les plus nombreux, qui tentaient de continuer à vivre et à faire marcher le pays.

Si la pièce continue de séduire, si elle est une des plus montées aujourd'hui, y compris par des troupes de jeunes amateurs, c'est sans doute parce que la leçon n'est pas univoque, qu'elle a su mettre en conflit deux conceptions radicalement opposées de l'existence, deux âges de la vie aussi, deux générations : à dix-huit ans on se reconnaît dans la « petite Antigone » ; à quarante et plus on comprend et excuse le vieux Créon. J'aimerais bien, personnellement, continuer à aimer et défendre l'être jeune, solitaire et pur qui résiste au pouvoir des adultes. Malheureusement – car j'ai la faiblesse de le regretter – la réalité de l'état-civil me rappelle qu'il faut savoir abandonner ses rêves d'idéal pour affronter les tristes réalités du monde.

Yves STALLONI