



Forum des Professeurs Agrégés du Maroc

منتدى الأساتذة المبرزين بالمغرب

Antigone de Jean Anouilh ou le retour du tragique

Par : Imad Belghit

Le caractère problématique du processus tragique est dû à son aspect multiforme, dans son origine et dans les modalités de son fonctionnement. *Antigone* n'échappe pas à cet ordre. En 442 av. J. C., Sophocle en fait une figure emblématique de la révolte contre l'injustice. Sous l'occupation allemande, Jean Anouilh reprend le mythe en 1944 pour nous livrer une tragédie en un acte et en prose. Comment procède-t-il dans sa reprise ? Quelles transgressions esthétiques introduit-il dans l'œuvre ? Nous analyserons le rapport entre prédétermination et liberté pour examiner ensuite le jeu des temporalités, et étudier enfin les distorsions esthétiques incorporées dans la pièce.

I. Entre prédétermination et liberté :

La guerre intestine entre Étéocle et Polynice qui se sont entretués pour le trône de Thèbes, la sentence du roi Créon interdisant d'enterrer Polynice, l'accomplissement des libations funéraires par Antigone, sa condamnation puis sa mise à mort, toute cette succession d'événements participe d'une action inextricable menant à l'écrasement d'Antigone. Qu'en est-il de son implication ?

I.1. La démesure :

L'atavisme¹ du héros tragique est un topos notable puisque la tragédie ne se définit pas seulement par des héros de rang princier, affectionnant les grandes familles coupables : la condamnation des Labdacides qui emporte Œdipe et toute sa lignée. Toutefois, cet atavisme ne joue pas un grand rôle dans la pièce car Anouilh l'ignore, préférant insister plutôt sur la démesure d'Antigone, sur son orgueil, sur son *hybris*².

Devant l'intransigeance de l'héroïne et sa résolution d'accomplir l'acte de piété en rendant les honneurs funèbres à son frère, Créon se rappelle soudain de la démesure d'Œdipe : « **L'orgueil d'Œdipe, clame Créon, tu es l'orgueil d'Œdipe. Oui, maintenant que je l'ai retrouvé au fond de tes yeux, je te crois (...) Et tuer votre père et coucher avec votre mère (...) quand on s'appelle Œdipe ou Antigone.** »³ Apprécions dans cet exemple le jeu sur les déterminants possessifs,

¹ Du latin *atavus* qui signifie ancêtre. Il désigne l'hérédité du comportement et des caractères psychologiques.

² Une supériorité arrogante, insolente intolérable qui fait sortir du commun des mortels.

³ ANOUILH, A., *Antigone*, éd. La Table Ronde, 2004, p.68

ainsi que l'alternative finale - *Œdipe ou Antigone* - qui suggèrent du point de vue sémantique une interpénétration identitaire, ce qui égalise le père et la fille, hissant Antigone au rang des grands personnages tragiques. D'ailleurs, celle-ci se fait honneur de cette comparaison qui lui confère éclat et distinction : « **comme mon père, oui ! Nous sommes de ceux qui posent les questions jusqu'au bout.** »⁴ Les questions du libre arbitre, de la révolte, de la résistance trouvent ainsi leur résonance dans le discours des personnages. Le tragique a trait donc essentiellement à la psychologie du personnage, à son orgueil, ce que souligne Jean-Marie Domenach dans son ouvrage *Le Retour du tragique* : « **Au contraire de la mécanique abstraite avec laquelle on l'assimile d'ordinaire, le tragique est éminemment personnalisé** »⁵

A cause de sa démesure, mais aussi grâce à elle, Antigone gagne la grandeur qui lui était refusée, ce qu'elle ne manque pas d'insinuer à Créon dans leur célèbre face-à-face : « **Pauvre Créon ! Avec mes ongles cassés et pleins de terre et les bleus que tes gardes m'ont fait aux bras, avec ma peur qui me tord le ventre, moi je suis reine.** »⁶ .

I.2. Antigone la révoltée :

Dans son ouvrage intitulé *La Tragédie*, Jacques Morel soutient que : « **Le héros tragique entend s'affirmer dans le présent d'une action, fût-elle désespérée. Il n'existe que dans la mesure où il refuse d'être condamné seulement parce qu'il est homme, et veut mériter sa mort ou sa grâce par un acte libre.** »⁷ . Si chez Sophocle, Antigone opposait aux lois humaines de Créon son obéissance aux lois divines, chez Anouilh par contre, les motifs de son héroïsme lui sont intrinsèques. Elle agit par devoir et conscience, puis son action devient l'expression de sa liberté. Nul doute qu'Antigone a cette conscience tragique qui la distingue d'Ismène ; celle-ci voulant l'accompagner pour enterrer Polynice, Antigone rétorque sèchement : « **Tu as choisi la vie et moi la mort.** »⁸ . La sagesse et l'expérience de Créon lui ont dessillé les yeux pour se rendre à l'évidence qu'Antigone fait partie de la trempe des héros qui acquièrent la dignité tragique en revendiquant la liberté de dire non et d'arrêter le temps. « **C'est elle, avoue-t-il, qui voulait mourir. Aucun de nous n'était assez fort pour la décider à vivre. Je la comprends maintenant, Antigone était faite pour être morte (...) Ce qui importait pour elle, c'était de refuser et de mourir.** »⁹ Notons que les occurrences du verbe mourir sont toujours accompagnés de l'idée de la volonté « elle voulait mourir » et de la révolte « refuser et mourir ».

⁴ Ibid., p. 68

⁵ DOMENACH, J.-M., *Le Retour du tragique*, éd. Seuil, Paris 1967, p.42

⁶ *Antigone*, op., cit., , p.80

⁷ MOREL, J., *La Tragédie*, éd. Armand Colin, 1964, p.7

⁸ *Antigone*, op. cit., p.98

⁹ Ibid.,p.100

Dans sa dernière apparition avec le Garde, ce phénomène devient plus explicite : « **Je vais mourir tout à l'heure** » et plus loin « **Tu crois qu'on a mal pour mourir ?** ». Il va sans dire que le verbe traduit le choix et l'action, par opposition au substantif « la mort », qui exprime l'état sans inclure le sème de la liberté et de la volonté. Et pour faire la part belle au libre arbitre d'Antigone, le dramaturge reste fidèle au modèle antique sophocléen ; plutôt que de mourir de faim dans le tombeau des Labdacides, où elle fut emmurée vive, elle préféra se pendre, choisissant ainsi le temps et la façon de mourir. Or, le choix de la liberté et de la mort n'exprime-t-il pas l'appartenance d'Antigone à un autre ordre temporel, différent de celui des autres personnages ?

II. Une temporalité paradoxale :

II.1. Temps historique et temps mythique :

L'action progresse chez Anouilh au rythme d'une temporalité polymorphe où cohabitent un temps historique et un temps mythique. C'est ainsi qu'Ubersfeld distingue dans son célèbre ouvrage *L'Ecole du spectateur* deux aspects du temps : celui de l'histoire, irréversible et progressif, et celui du mythe, cyclique et répétitif. Le temps historique, écrit-elle « **suppose l'existence d'une fable avec un avant et un après ancrée dans un temps irréversible.** »¹⁰

La succession des événements est régie par cet ordre historique : la désobéissance à l'ordre du roi, l'accomplissement des gestes rituelles des funérailles, la condamnation qui s'ensuit obéissent à la causalité. La pensée et le discours de tous les personnages sont régis par cette temporalité fondamentale ; de tous les personnages sauf Antigone qui mobilise un temps mythique, renvoyant aux oubliettes, la temporalité historique qui sous-tend la pièce.

Ubersfeld écrit d'ailleurs à ce sujet : « **Le temps du mythe est mouvement renouvelable, circulaire comme les saisons, (...). Le temps (mythique) peut être celui de la cérémonie sérieuse, du passage à un état autre à travers une modification passagère, en général une dégradation tragique.** »¹¹ Remarquons que les temps du passé submergent le discours d'Antigone, que le présent lui sert surtout de tremplin pour atteindre la mort, alors que le futur avec ses connotations euphoriques d'espoir n'a plus droit de cité.

Le présent traduit dans ce sens l'intransigeance d'Antigone : « **Moi, je veux tout, tout de suite (...) je veux être sûre de tout aujourd'hui et que cela soit aussi beau que quand j'étais petite ou mourir.** »¹² L'on serait tenté d'affirmer que le présent représente le temps du combat pour mériter la mort, alors que le temps du futur s'absente de plus en plus, étant donné que l'héroïne crie à maints endroits de la pièce son exécution du futur : « **Nous sommes de ceux qui posent les questions jusqu'au bout. Jusqu'à ce qu'il ne reste vraiment plus la petite chance d'espoir vivante, la plus petite chance d'espoir à étrangler. Nous sommes de ceux qui lui sautent dessus quand ils le rencontrent, votre espoir, votre cher espoir, votre sale espoir.** »¹³

¹⁰ UBERSFELD A., *L'Ecole du spectateur*, éd. Belin, Paris, 1996, p. 207

¹¹ UBERSFELD A., *L'Ecole du spectateur*, op. cit., p. 205.

¹² *Antigone*, op.cit., p. 95

¹³ *Ibid.*, p. 95

Il s'ensuit que cette temporalité mythique bouleverse les relations interpersonnelles d'Antigone qui s'est affranchie de la mainmise de l'ordre historique qui régit l'action des autres personnages. Du coup, son refus du présent est accentué par un retour vers le passé, le temps de l'enfance, de la pureté et de l'innocence. Etre de nostalgie, Antigone intensifie ce temps cyclique qui signale « la dégradation tragique ». Durant leur joute verbale, lorsque Ismène s'emploie à convaincre sa sœur d'abandonner son projet d'enterrer Polynice, Antigone se réfugie dans le passé, préférant réitérer les souvenirs d'enfance, ce qui insuffle d'ailleurs une forte dose pathétique à son propos : « **Quand j'étais petite (...) je te barbouillais de terre, je te mettais des vers dans le cou. Une fois je t'ai attaché à un arbre** ». ¹⁴

Avec sa nourrice qu'elle surnomme hypocoristiquement « ma vieille pomme rouge », Antigone s'accroche au souvenir, garant de paix et de sérénité. Ce passéisme est lisible dans l'échange suivant : « - **Antigone : Donne-moi ta main comme lorsque tu étais à côté de mon lit. - La Nourrice : Qu'est ce que tu as ma petite colombe ? - Antigone : Rien, Nounou. Je suis seulement un peu petite pour tout cela (...) Seulement ta main comme cela sur ma joue (Elle reste un moment les yeux fermés). Voilà, je n'ai plus peur, ni du méchant ogre, ni du marchand de sable, ni de Taoutaou qui passe et emmène les enfants.** » ¹⁵

II.2. Le temps tragique :

Dans la pièce éponyme, Antigone frappe d'impertinence la temporalité historique fondée sur la causalité, la logique et la chronologie. Du reste, la conscience tragique isole l'héroïne qui refuse de commercer avec les autres personnages. Ce déni de communiquer devient tangible lorsqu'elle coupe l'écoute avec sa nourrice : « laisse-moi maintenant ». De sa part, Ismène a relevé cette absence de volonté du dialogue chez sa sœur : « - **Ismène : Tes sourcils joints, ton regard droit devant toi et te voilà lancée sans écouter personne. Ecoute-moi. J'ai raison plus souvent que toi. - Antigone : Je ne veux pas avoir raison.** » ¹⁶ . Même son fiancé est victime de ce refus : « **Il faudra que tu sortes sans me questionner** » vocifère-t-elle à l'encontre de Hémon.

Antigone vit une autre temporalité, obéit à d'autres codes, c'est pour cela que si elle ne s'isole pas, ce sont les autres qui la rejettent, la taxant de folie et la condamnant au silence. Pour Ismène comme pour la Nourrice, c'est une folle, pour Créon, c'est une « **petite furie** » qu'il tente obstinément de réduire au silence, spécialement lors de leur affrontement : « **Tu es folle, tais-toi...Tu ne sais plus ce que tu dis, tais-toi...Je t'ordonne de te taire maintenant.** » ¹⁷

D'après ces exemples, il est sans doute juste de dire qu'avec chaque apparition sur scène d'Antigone, c'est le temps mythique qui prend place, renvoyant dans une zone d'ombre le temps historique incarné par les autres personnages. Anouilh œuvre donc à l'enchevêtrement des temporalités, l'une happant l'autre. Nous assistons en

¹⁴ Antigone, op. cit., p. 22

¹⁵ Ibid., p.33

¹⁶ Ibid., p. 25

¹⁷ Ibid., p. 96

définitive à leur collision, d'où le surgissement du temps tragique qui emporte également Hémon et Eurydice.

C'est par ailleurs à propos des pièces de théâtre recelant cette complexité temporelle que Bernard Dort affirme : « **(le temps) constitue non seulement une donnée, une condition de l'action, mais un objet de celle-ci, une matière à réflexion et à interrogation. Le temps fait question. Peut-être est-il toute la question.** »¹⁸. Or, si Anouilh a promu Antigone au rang des héros de la révolte et de la subversion¹⁹, comment ce bouleversement se manifeste-t-il sur le plan de l'esthétique de cette tragédie ?

III. Antigone, une tragédie moderne :

III.1. La distorsion des instances dramaturgiques :

Anouilh reste fidèle à l'ossature de la tragédie antique, puisque nous retrouvons dans le texte moderne le même mythe et les mêmes instances dramaturgiques tels le Chœur et le Messager. De même, la structuration de la pièce en un seul acte rappelle la composition antique qui cautionne à la fiction toute sa tension dramatique. Le dramaturge commence *in medias res* et s'intéresse au développement de l'action tout en focalisant sur la crise tragique.

Or, en dépit de ces points de convergence, Anouilh introduit des distances remarquables par rapport au modèle antique. Le chœur est joué par une seule instance qui présente les personnages dans le prologue, annonce le drame et rapporte en fin la mort d'Eurydice. Ce chœur est loin d'évoquer le monde sacré, comme c'est le cas chez Sophocle, puisque la pièce d'Anouilh est volontairement dénuée de toute portée religieuse. Conséquemment, le chœur se voit investi d'une mission plutôt esthétique qui consiste à présenter les personnages tout en les raillant, ce qui est une subversion en soi : L'héroïne c'est « **la maigre jeune fille noiraude** », le roi est « **un ouvrier au seuil de sa journée** », la femme du roi « **tricotera pendant toute la tragédie** » avant de « **se lever et de mourir** ».

Par cette présentation pour le moins parodique, Anouilh vide l'apparition du chœur de l'extrême intensité dramatique qui caractérisait ces moments et pervertit la cohérence de cette instance dramaturgique. Ebranlés dans leur cohérence, ces personnages sont présentés dans leurs activités triviales, bien loin de la dimension solennelle des personnages de la tragédie antique, ce qui les humanise considérablement.

D'ailleurs, en donnant la parole aux Gardes, avec un volume discursif remarquable, Anouilh transgresse évidemment les canons littéraires tout en tirant profit de l'innovation. Ainsi, la scène du tête-à-tête entre le Garde et Antigone comporte une grande tension dramatique car elle sert à dialectiser le verbiage et la banalité du Garde - le souci matériel, le salaire, la promotion - à l'incommunicabilité et à la conscience tragique de la condition humaine ressentie par Antigone.

Anouilh s'en prend aux conventions théâtrales du genre tragique, emportant dans la foulée le style élevé auquel tout lecteur/spectateur s'attend. Lorsqu'Antigone déclare aux Gardes qu'elle est la fille d'Œdipe, ces derniers la tournent en dérision :

¹⁸ DORT, B., « Un théâtre au présent » in Théâtre public, n.98, 1991, p.31

¹⁹ Lors de l'occupation allemande de la France, Malraux dira que « *La résistance, c'est le non d'Antigone à Créon.* »

« La fille d'Œdipe, oui ! Les putains qu'on ramasse à la gare de nuit, elles disent aussi de se méfier, qu'elles sont la bonne amie du préfet de police ! »²⁰. De surcroît, les anachronismes programmés par le dramaturge accentuent la distanciation par rapport au modèle antique : la gare de nuit, le préfet de police, la nounou en sont quelques exemples.

III. 2. Contre un théâtre mimétique :

La deuxième intervention du chœur se caractérise par la comparaison entre la tragédie et le drame. Ce métadiscours participe du mécanisme de la dénudation du procédé et de la dénégation de l'illusion théâtrale. Anouilh bouleverse donc sciemment cette illusion qui hypnotise le public. Dans cette optique, Robert Abirached parle d'un théâtre « **qui met en scène les ressorts dramatiques eux-mêmes et qui subvertit les formes du spectacle en les prenant pour objet de la représentation.** »²¹

Lorsque le fond se nourrit de la forme et lorsque le fonctionnement de l'action dramatique devient le contenu du discours des personnages, c'est le signe d'un jeu qui réduit ces derniers à des rôles, nés du théâtre et renvoyés au théâtre quand la représentation est finie : « **Et maintenant que vous les connaissez tous,** dit le Chœur, **ils vont pouvoir vous jouer leur histoire.** »²² L'auteur cherche dans cette démarche théâtrale régie par les effets de théâtralisation les moyens de dénoncer la vanité des formes traditionnelles, et le drame tourne à la farce qui fait basculer la tragédie dans un univers de violence absurde qui renvoie à la situation chaotique de l'Europe de l'entre deux guerres. La mise en scène sobre, le nombre réduit des personnages, les costumes sombres, l'absurdité des situations et l'indifférence qu'affronte Antigone mettent l'accent sur le pessimisme d'Anouilh et sa philosophie désabusée.

Cette pièce d'Anouilh, comme celles de Gide, de Cocteau et de Giraudoux, montre que l'homme éprouve toujours une grande fascination pour le tragique. L'identification et la catharsis aristotélicienne étant écartées chez Anouilh, ses pièces donnent une leçon de grandeur, à travers des héros qui se battent pour des principes. Les transgressions esthétiques ouvriront le chemin aux dramaturges du Nouveau Théâtre et de l'absurde.

²⁰ Antigone, op. cit., p.56

²¹ ABIRACHED, R., *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, éd. Gallimard, coll. Tel, Paris, 1978, p.417

²² Antigone, op. cit., 12