La Résistance à l'épreuve du *Lager*

Antigone et les autres de Peter Karvaš

Andrea GRASSI

Université de Bourgogne Franche-Comté

Résumé : Imaginant retracer les derniers moments d'un groupe de prisonniers politiques slovaques dans un camp d'extermination, Antigone et les autres (1961) de Peter Karvaš s'articule pour bien d'aspects comme une sorte de prolongement des réflexions du dramaturge slovaque autour de la période tourmentée de la guerre. D'emblée, il est évident que le recours à Antigone – symbole par antonomase de la rébellion à un pouvoir tyran –, ainsi que la présence de ces « autres » qui l'aident enfin à réaliser la sépulture de Polly (Polynice, chez Sophocle), soient des éléments dramatiques situant la pièce de Karvaš dans un cadre politique assez proche de celui du socialisme. Mais justement, puisque que le dramaturge slovaque, pour raconter la Résistance, s'appuie sur la médiation figurative du Lager – c'est-à-dire d'une situation-limite qui empêche a priori toute issue tragique et cathartique –, Antigone et les autres se présente en même temps comme quelque chose d'autre, quelque chose de nouveau. Et d'ailleurs, l'interprétation, le sens du texte de Karvaš surgit d'autant plus dans l'écart psychologique entre ses personnages et ceux de la lettre originelle sophocléenne : alors même que, pour l'Antigone du dramaturge athénien, la mort remplissait un destin que l'héroïne elle-même, en le reconnaissant comme propre, embrassait sans aucun compromis, les résistants de Karvaš semblent au contraire, plongés dans le Lager, hésiter constamment sur leurs actions : ils sont moins courageux et héroïques dans la mesure où, malgré leurs idéaux politiques, ils semblent craindre la mort plus qu'autre chose.

Mots-clés : théâtre, tragédie, Antigone, lager, héroïne, guerre, camp d'extermination, rébellion

1 La condition du théâtre dans l'Europe de l'Est de l'Après-guerre : entre propagande et censure

Malgré toutes les restrictions liées à la censure soviétique, le théâtre de l'Europe de l'Est de l'Après-guerre (en Hongrie, en Pologne et en Tchécoslovaquie) se constitue comme un intéressant chantier de formes et d'expériences novatrices.

Il ne faut cependant pas se surprendre si, dans un tel contexte historique et politique, tout concourait de façon logique vers une nette opposition au développement d'un véritable esprit tragique. Le théâtre tragique – de la Grèce antique à Shakespeare

– n'a toujours été en fin de compte qu'une expression artistique renvoyant à une phase encore pré-rationnelle de l'histoire de l'homme ; en effet, il ne surgissait que là où la réalité, par sa manière de se manifester, inhibait toute pensée univoque, en s'ouvrant en même temps à l'inattendu, au mystère[1]. Mais dans un « régime monotone d'un aimable optimisme »[2] – c'est ainsi que Martin Esslin dépeint par exemple le socialisme –, ces postulats n'auraient été de toute évidence interprétés qu'à l'instar d'horizons existentiels reconduisant à un mauvais art : un art opposé à l'idéologie du progrès et ainsi susceptible d'être condamné.

Néanmoins, cela n'a toutefois pas empêché la naissance d'une sorte de dramaturgie alternative, en Pologne, tout comme en Hongrie et en Tchécoslovaquie.

La censure était évidemment toujours présente, telle une épée de Damoclès suspendue au-dessus de la tête des artistes. Et c'est donc pourquoi – afin de réussir d'une façon ou d'une autre à la contourner –, cette dramaturgie *subversive* eut essentiellement recours à la forme allégorique comme procédé artistique et littéraire idéal pour exprimer l'angoisse et l'inquiétude : pour laisser entendre la provocation, pour la suggérer.

En effet, l'allégorie, à la différence du symbole, permet plusieurs interprétations et niveaux de lecture, véhicule une idée sans jamais l'affirmer ni la remplir définitivement ; elle est – pour employer une terminologie chère à Walter Benjamin –, un « instant », l' « instant de l'expression »[3] d'une vision plus ample qui est destinée néanmoins à demeurer implicite, contrairement à toute logique unilatérale. De la sorte, il est plus que compréhensible qu'un nombre considérable de dramaturges des pays de l'Est se hâtèrent de l'utiliser à l'instar d'un nouvel idiome politique : une sorte de nouvelle langue qui donnait de fait, sous le prétexte de la rupture mimétique, la possibilité de passer en revue le quotidien sans toutefois risquer de s'exposer aux dangers et interdits résultants de la censure officielle.

La *surdétermination*, ce nouveau prisme à partir duquel, au théâtre, l'opposition au « régime socialiste » se figea, se déclina dès lors – reflétant par ailleurs une polyvalence relative aux divers modes d'emploi de l'allégorie – autour de deux leitmotivs esthétiques majeurs. Exemples d'allégories facilement visibles et reconnaissables, d'un côté, furent les satires de dramaturges comme Slawomir Mrozek, Witold Gombrowicz et Vaclav Havel : des satires, à bien d'égards, très proches des styles et des formes du théâtre de l'Absurde, et qui sublimèrent ainsi la critique politique en reconstituant des atmosphères dramatiques se situant délibérément dans l'ordre du grotesque, du rêve et à la fois de la césure historique[4]. D'un autre côté – et c'est ici que l'on retrouve *Anti-*

[1] À ce sujet, on renvoie notamment à l'étude fondamentale de Steiner (1993).

[2] Esslin, 1970, p. 179 « Pendant longtemps le public de ces pays avait été soumis au régime monotone d'un aimable optimisme ; la doctrine du réalisme socialiste sévèrement imposée par les staliniste interdisaient toute description réaliste des choses telles qu'elles sont ; la vie en régime socialiste devait être dépeinte sous les plus riantes couleurs, les machinations de l'Occident, sous les plus hideuses, tout en montrant toujours cependant que le règne néfaste des exploiteurs n'en avait plus pour longtemps, qu'il était irrévocablement condamné. »

[3] Voir à tel propos Benjamin, W. (2000). Origine du drame baroque allemand (p. 186). Flammarion.

[4] Pour approfondir davantage, on renvoie encore une fois à Esslin (1970, p. 180-181) : « La première pièce de Slawomir Mrozek, par exemple, *Les Policiers* (1958), se situe dans un État policier, où les organismes officiels de sécurité ont si bien réussi qu'il ne reste plus qu'un seul opposant au régime, et encore, au début de la pièce, a-t-il décidé de se ranger aux côtés du dictateur. D'où la terreur du chef de la police, car avec la disparition du délit politique, la police secrète elle-même est condamnée et il perdra son travail. Pour

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

gone et les autres (1961)[5] de Karvaš, ainsi que certains textes du dramaturge slovaque Juraj Váh's renvoyant à l'Holocauste[6] –, il s'avéra plutôt que la *surdétermination* se manifesta à partir d'une médiation figurative, d'une situation réelle, historique, vis-à-vis de laquelle, à l'instar d'une soupape de sécurité, les dramaturges s'appuyèrent afin de *dire autre* : avec donc l'intention, moins de contredire son propos dénotative que de s'en servir pour essayer par la suite de la verticaliser, en lui faisant ainsi acquérir un ultérieur et possible plan de lecture.

Présenté de la sorte, l'événement qu'il fallait interpréter figurativement – le *Lager* de Karvaš, par exemple – conservait de fait son sens littéraire et historique. Rien ne minait pour ainsi dire le message idéologique véhiculant la supériorité de la cause socialiste sur celle d'autres acteurs politiques : en effet, revenant souvent sur le thème de l'Occupation nazie, les œuvres de ces auteurs – qui étaient pour la plupart des anciens résistants ou communistes –, ne faisaient que reconceptualiser une fois de plus le combat entre la Résistance et les forces d'Hitler à l'instar d'un combat contre un Mal radical. Cependant, cette reconstruction fictive du « grand récit » historique, plutôt que confluer cette fois-ci en une banale éloge de propagande, se configurait rétrospectivement en un simple appui thématique : rien d'autre qu'un début momentané, un initial *passage* visuel, si bien reconnaissable par les spectateurs qu'ils auraient ainsi été capables de décoder tous les moindres écarts par rapport à la situation historique originale.

L'œuvre théâtrale de Karvaš – laquelle, et ce principalement à partir de la fin des années 1950, les années sombres du régime communiste, semble de plus en plus osciller entre le désir d'affirmer une morale socialiste et la nécessité de dé-monumentaliser ses réalisations particulières – se présente ainsi comme une des manifestations emblématiques de ce deuxième détour thématique. En effet, comme le résume Sotera Fornaro,

> « [Karvaš] fut un admirateur sincère du système soviétique, et ses œuvres eurent énormément de succès en Europe centrale. Toutefois, suite aux sombres révélations des réalités du régime soviétique, les drames de Karvaš devinrent à partir de 1956 des réflexions politiques : il examine avec Messe de minuit (1959) le mouvement de la Résistance slovaque et ses motivations morales, questionnant indirectement leur légitimité dans le présent. […] La

pouvoir continuer à travailler, la police est donc obligée d'organiser une délinquance politique. Mrozek a pris soin d'indiquer que cette pièce doit être jouée en costumes du XIX[e] siècle, pour faire penser à l'empire des Habsbourg. »

[5] L'œuvre théâtrale de Peter Karvaš, y compris donc *Antigone a tí druhí* (*Antigone et les autres*), reste toujours inédite en France. Pour la présente étude de la pièce, nous nous appuierons dès lors sur la traduction italienne de Pier Francesco Poli, publiée en 1969 par l'éditeur Diliza : P. KARVAŠ, *Antigone e gli altri* (1961), tr. de P. F. Poli, Bratislava : Diliza, 1969. Dorénavant, pour raisons de synthèse, nous utiliserons l'abréviation *AeA*.

[6] Le cas de la pièce *Sicho* (*Le silence*) (1949) du dramaturge que nous venons de citer ci-dessus, Juraj Váh's, est particulièrement significatif à cet égard. En effet, selon Kročanová (2017), dans *Sicho* – pièce qui se déroule entièrement dans le salon d'une famille bourgeoise slovaque –, tous les renvois systémiques à l'Holocauste ne seraient fonctionnels en dernière analyse qu'à une « teleological interpretation of history » : « The Holocaust functions as a mirror and echo » ; ce qui se répercuterait négativement sur l'étude de l'Holocauste même : « *This, however, implies a persistent dialectic struggle of forces in history ; and deprives the Holocaust of exceptionality, placing it along with other genocides.* » (Kročanová, 2017, p. 199-200)

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

> production artistique et théorique de Karvaš s'attaque à la tumultueuse histoire de l'Europe orientale en en représentant les conflits et tensions[7]. »

Imaginant retracer les derniers moments d'un groupe de résistants slovaques dans un camp d'extermination, *AeA*, pièce parue deux ans après *Messe de minuit*, s'articule naturellement comme une sorte de prolongement des réflexions karvašiennes autour de la période tourmentée de la guerre.

D'emblée, il est évident que le recours à Antigone – symbole par antonomase de la rébellion à un pouvoir tyran –, ainsi que la présence de ces « autres » qui l'aident enfin à réaliser la sépulture, soient des éléments dramatiques situant la pièce de Karvaš dans un cadre politique assez proche de celui du socialisme. Mais justement, puisque le dramaturge slovaque, pour raconter la Résistance, s'appuie sur la médiation figurative du *Lager* – c'est-à-dire d'une situation-limite qui, prise dans sa radicalité historique, empêche *a priori* toute issue tragique et cathartique –, *AeA* se présente en même temps comme quelque chose d'autre, quelque chose de nouveau ; voire même quelque chose d'ambigu de par sa manière de restituer une vision si peu monumentale et héroïque des résistants/déportés.

Et d'ailleurs, l'interprétation, le sens du texte de Karvaš surgit d'autant plus – on le verra dans la suite de notre étude – dans l'écart psychologique entre ses personnages et ceux sophocléens : alors même que, pour l'Antigone du dramaturge athénien, la mort remplissait un destin que l'héroïne elle-même, en le reconnaissant comme propre, embrassait sans aucun compromis, les résistants/déportés de Karvaš semblent au contraire, plongés dans le *Lager*, hésiter constamment sur leurs actions : ils sont moins courageux et héroïques dans la mesure où, malgré leurs idéaux politiques, ils semblent craindre la mort plus qu'autre chose.

2 Une Antigone en « situation »

Le décor imaginé par Karvaš pour son *AeA* se caractérise par le fait d'être assez approximatif et pauvre en détails scénographiques.

D'emblée, l'approximation concerne la même géographie de l'action. On sait, d'après les toutes premières didascalies de Karvaš, que l'on se trouve dans « le *Lager*, au début de l'année 1945 »[8], mais il est pratiquement impossible de déterminer avec précision dans lequel.

De même, au niveau de la scène, pour éviter la limite d'une esthétique qui ne pourrait qu'être réductive vis-à-vis des horreurs des camps, Karvaš opte par avance pour un minimalisme qui contraste avec toute recherche de vraisemblance :

[7] Traduit de l'italien par nous : "*[Karvaš] fu un sincero ammiratore del sistema sovietico, e le sue opere ebbero un grande successo nell'Europa centrale. Ma dopo il 1956, venuta alla luce la parte buia del regime sovietico, i drammi di Karvaš tornarono alla riflessione politica : con Messa di mezzanotte (1959) esamina il movimento di Resistenza slovacco, le sue motivazioni morali, indirettamente interrogandosi sulla loro validità nel presente. […] La produzione artistica e teorica di Karvaš attraversa la tormentata storia dell'Europa orientale, e ne rappresenta i conflitti e le tensioni.*" Fornaro, 2012, p. 127

[8] Karvaš, 1969, p. 3

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

> « Sur scène, à l'arrêt du chœur, lumière était déjà faite. Apparaît un baraquement dans le Lager : édifice annexe au Block IX, entrée du Block et de l'extérieur. On peut distinguer dans les ténèbres et ressentir, à l'arrière et par-dessus, l'immensité du camp. Les dix mille sont présents seulement de temps à autre : un chœur sans parole et aux nombreuses voix. Au commencement, la scène est vide. Avant que ne cesse le chœur se fait l'entrée de Zeman. Il souffle sur ses mains. Il veut traverser la lugubre pièce, mais il se sent comme poussé vers la fenêtre. Il s'arrête : comme fasciné, il fixe un point précis du regard. » [9]

Non par hasard, tout semble ici être suspendu dans une atmosphère poussée vers une austérité et une grisaille extrême. À première vue, cela pourrait ne pas constituer un élément particulièrement nouveau, étant donné que la pièce ne se déroule après tout que dans le *Block* d'un camp d'extermination ; et pourtant, après lecture attentive des didascalies indiquées par Karvaš lui-même, il résulte au contraire évident que, au moins « au début », ce « vide » ne fasse autre que figurer un choix esthétique bien défini.

L'indétermination géographique du *Lager*, combinée au minimalisme et à l'essentialité de la scène, sont ainsi fonctionnels afin d'activer, chez le spectateur, un processus intuitif visant à remettre en mouvement ses constructions cognitives, tout comme ses *topoï* visuels concernant les camps. Par conséquent, le fait de pouvoir travailler à partir d'un dispositif scénique qui *signifie* – qui fait signe au spectateur – malgré son essentialité, donne en retour au dramaturge la possibilité de focaliser davantage son attention autour du rôle central du dialogue, de l'échange interhumain. D'un côté, ainsi, cette abstraction et cette pauvreté scénographique du *Lager* relèvent certainement de l'intention de Karvaš de placer ses personnages dans un espace et une atmosphère inhabituels : les faire sentir eux-mêmes isolés, sans aucune possibilité de se cacher derrière l'apparence du *matériel*, le monde des choses. Mais d'un autre côté, en acceptant une lecture cohérente à celle que l'on vient d'esquisser, le choix du dramaturge slovaque de rendre si pauvre un espace en soi déjà si petit, comme l'est d'ailleurs celui d'un plateau théâtral, pourrait également témoigner de sa volonté d'exposer ces mêmes personnages – pour employer une terminologie de George Steiner – à une « collision » calculée : les *obliger* en d'autres termes au dialogue, à rien d'autre que le dialogue, pour les poser graduellement face à « une terrible lucidité, à une vérité de l'introspection et de l'expression qui est, littéralement, fatale »[10].

L'existentialisme, l'aliénation : nous trouvons ici une deuxième raison, outre celle concernant les constructions mémorielles et cognitives préalables du public, pour laquelle Karvaš ne s'attarde pas à reconstituer son *Lager* dans l'ordre du réel ou du semblable. Pour lui, comme le suggère d'ailleurs également Viliam Marčok, parvenant

[9] Traduit de l'italien par nous : *"Sulla scena, quando il coro cessa, si è già fatta luce. Parte di una baracca nel Lager : Edificio annesso al blocco IX, ingresso dal blocco e di fuori. Dietro e al di sopra di esso si può intuire e vedere nelle tenebre la profondità dell'immenso campo. I diecimila sono presenti solo di tanto in tanto : un coro senza parole a molte voci. La scena all'inizio è vuota. Prima che il coro cessi entra Zeman. Si soffia sulle mani. Vuole attraversare la tetra stanza ; ma qualcosa di inafferrabile lo attira verso la finestra. Non si muove : come affascinato, fissa lo sguardo su un punto preciso."* Karvaš, 1969, p. 4

[10] Steiner, 1998, p. 56

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

à retracer un rapprochement formel entre *AeA* et le théâtre de situation durrenmattien, le camp d'extermination, avant même de se constituer comme un défi de nature esthétique, représente tout d'abord une « situation » déterminée ; de manière que c'est notamment par ce biais-là, celui de la philosophie, ou mieux encore de la psychologie humaine, qu'il entend en rendre compte :

> « [Karvas] a tenté d'artistiquement actualiser le thème de la résistance antifasciste en monumentalisant de manière historique la situation dans un camp de concentration par l'utilisation de la grande et antique histoire, et l'a dramatisée intérieurement à l'aide de la modélisation existentialiste, alors en vogue (par exemple dans Durrenmatt), de la situation. »[11]

L'*image* passe ainsi en second plan, la vraisemblance scénique est suspendue. Toutefois, ce détour *aniconique* n'est certes pas fortuit ; car l'intention, le regard que Karvaš porte sur son « Grand Camp mythique »[12] vise délibérément moins à relater une fois de plus les horreurs historiques, qu'à en approfondir en revanche, « par l'utilisation de la grande et antique histoire » – c'est-à-dire le récit mythique d'Antigone, palimpseste thématique et à la fois artifice anti-mimétique patent –, leur incidence psychologique et spécifique sur la vie des prisonniers.

Dans *AeA*, le conflit commence lorsque Herr Krone (assonance de nom avec Créon), commandant du *Lager*, ordonne à ses officiers de s'assurer que le corps mourant de Leopold Kühne (Polly, pour tous) – un jeune détenu politique qui avait précédemment été torturé car il s'était refusé de compter à haute voix les coups de bâton qu'un SS lui infligeait – demeure là dehors, dans la *Appellplatz*, sans aucune possibilité d'être approché ni secouru. C'est évidemment une épreuve de force, un avertissement, un pur acte intimidateur adressé à tous les détenus ; et en particulier aux prisonniers politiques, susceptibles, selon lui, d'être en train d'organiser une révolte interne au camp.

Ainsi, dans le *Block IX* de ce même *Lager*, quatre détenus politiques slovaques, à savoir le Professeur, le Lieutenant, Záriš et Zeman, entament une discussion autour de l'éventualité de contourner l'ordre de Krone et rejoindre secrètement Polly afin de le secourir. De par leur différence d'âge et de tempérament, ces quatre personnages incarnent, à leur façon, quatre différents caractères de l'âme humaine ; quatre caractères que la situation-*Lager* ne fait de ce point de vue qu'exacerber rétrospectivement. Le Professeur, un esprit déductif et rationnel, saisit l'événement-Polly pour *intellectualiser* la condition de tous les autres détenus du camp, affreusement réduits par les SS à de simples « colonnes de chiffres »[13]. En Zeman, à l'instar de l'Ismène sophocléenne, plus que la méchanceté, c'est plutôt la *peur* qui parle : il craint en d'autres termes qu'un acte en faveur de Polly puisse avoir des répercussions terribles sur la vie

[11] Traduit de l'anglais par nous : « *[Karvas] attempted to artistically update the theme of anti-fascist resistance by historically monumentalizing the situation in a concentration camp through the use of the famous ancient story, and internally dramatized it with the help of the then fashionable (for example in Durrenmatt) existentialist modelling of the situation.* » Marčok, 2006, p. 296

[12] Il s'agit d'une expression que l'on emprunte à Mesnard (2007), à qui l'on renvoie notamment pour tout approfondissement ultérieur.

[13] Karvaš, 1969, p. 5

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

des autres détenus du camp, y compris la sienne ; et c'est pourquoi il déconseille par avance de poursuivre une telle emprise. Quant à Záriš – présenté par Karvaš comme le personnage le plus impétueux et impulsif –, s'il est vrai d'une part qu'il paraît être le plus impatient à vouloir agir contre l'ordre de Krone, il s'avère tout aussi bien, de l'autre, que son désir de révolte touche en réalité moins à des raisons politiques ou idéologiques que personnelles : en effet, lorsque Krone commanda aux autres SS de torturer Polly, Záriš était là, à ses côtés, et pourtant il n'eut pas le courage d'intervenir ; d'où son sentiment de culpabilité à rédimer. Enfin, il y a le Lieutenant, la véritable âme politique du groupe, et pour qui le corps agonisant de Polly, en tant qu'*objet* de dispute entre les SS et les résistants, assume aussitôt une double utilité symbolique : de *moyen* pour miner le pouvoir de Krone, en premier lieu ; et de *moyen*, également, pour ramener de nouveau un peu d'espoir, à travers sa sépulture, à tous les autres prisonniers dans le camp :

> LIEUTENANT : Il faut que les gens commencent à retrouver espoir, quoi qu'il en coûte… […] Certains voient en Polly une défaite, il faut leur dire que c'est faux ! Nous sommes toujours là ! […] Nous y arriverons. Les gens doivent savoir qu'ils n'ont plus d'emprise sur nous. Que nous sommes toujours là. Qu'ils ne sont pas seuls.[14]

Anti, l'Antigone karvašienne, n'entre en scène, elle, qu'à la fin du premier acte. Dans les didascalies, Karvaš nous l'introduit comme une « fille tendre, triste, timide à sa façon, parfois même absente ; sa vie se reflète dans la grandeur de ses yeux »[15]. Tous les détenus – les « autres » – la traitent avec respect, mais c'est le respect que l'on accorde à une « gosse »[16] : Anti est en effet un « trésor », elle est la « vie »[17] ; mais cela dans la seule mesure où elle rêve à haute voix, pose beaucoup de questions naïves à propos du passé des personnages.

Affligée par le drame de Polly, entre-temps mort, Anti, elle aussi, s'inscrit parmi ceux qui considèrent qu'un véritable *passage à l'acte*, c'est-à-dire donner une digne sépulture au jeune déporté, soit fondamental. Cependant, contrairement au modèle sophocléen, ce qui justifie en elle la radicalité d'une telle prise de position – Karvaš n'attend que le premier entracte de la pièce, là où la jeune héroïne se confesse à Ismena, pour le rendre manifeste au public – n'est ni le motif de la nécessité, de la cause politique, ni de la *pietas* familiale : alors qu'en effet, chez Sophocle, Antigone agissait en défense de son frère, l'Anti karvašienne semble au contraire tout ignorer de l'histoire de Polly, y compris sa véritable identité[18].

[14] Traduit de l'italien par nous : "*SOTTOTENENTE : Bisogna far qualcosa perché la gente cominci di nuovo a sperare. Costi quel che costi. […] Alcuni considerano Polly come una sconfitta. Bisogna dir loro che non è vero ! Siamo ancora qui ! […] Lo faremo. La gente deve sapere che non ci tengono ancora in mano. Che siamo ancora qui. Che non sono soli.*" Karvaš, 1969, p. 8-10

[15] Traduit de l'italien par nous : "*Ragazza tenera, triste, a suo modo timida, in certi momenti addirittura assente ; vive tutta in due grandi occhi.*" *Ibid.*, p. 26.

[16] *Ibid.*, p. 29.

[17] *Ibid.*, p. 26.

[18] Dans la pièce de Karvaš, ce qui constitue un énorme changement par rapport au modèle sophocléen, c'est qu'Anti n'est pas la sœur de Polly. De plus : au moment de la mort du jeune déporté, elle ne le

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

Qui mène à bonne fin la sépulture de Polly, dans la pièce de Karvaš, reste curieusement une énigme. On sait que la première à y essayer, au début du deuxième acte, est justement Anti, mais que sa tentative est toutefois vaine : le cadavre de Polly, réduit désormais « un morceau de glace »[19], était en effet trop lourd pour que la jeune héroïne puisse le déplacer toute seule ; et c'est d'ailleurs pourquoi, rentrant dans le *Block* des « autres » la nuit même de cette première tentative, Anti leur demande de l'aide pour accomplir une fois pour toutes l'acte. Une deuxième tentative, elle aussi vouée à l'échec, est menée par d'autres résistants du camp, qui restent anonymes : en effet, d'après un bref échange entre le Lieutenant et Zárišˇ, on découvre que la même nuit où Anti avait décidé d'agir, quelqu'un d'autre avait dû la suivre, en cachette, dans la même optique. Lorsque, dans le troisième acte, le corps de Polly disparaît définitivement, la surprise du Lieutenant est réelle, mais en même temps positive : cela veut dire qu'une Résistance interne au camp existe encore et malgré tout ; et que sa force repose d'autant plus sur sa capacité d'agir dans l'invisible, en dépit de toutes les manifestations de pouvoir de Krone :

Anti, afin d'éviter des représailles trop dures de la part de Krone, choisit courageusement de prendre sur soi la responsabilité de l'enlèvement du corps de Polly, refusant de cette manière la protection de Storch, un SS qui était tombé amoureux d'elle et dont l'héroïne était devenue, par obligation, sa maitresse. De même, le Lieutenant, n'excluant pas à Krone d'être un des commanditaires idéologiques de l'action éversive à son égard, accepte à son tour de se remettre au même destin échu à la jeune héroïne : à savoir, la chambre à gaz ou la pendaison.

Dans la dernière scène de la pièce, il ne reste alors que le Professeur, de plus en plus épuisé par la vie dans le *Lager*. Il parle aux ombres, les spectres des amis qui ne sont plus là. Toutefois, « les fronts se rapprochent », « les russes ont percé »[20] : il faut survivre pour « propager les nouvelles »[21] ; il faut survivre, malgré tout, pour garder le souvenir d'Anti et de tous les « autres ».

3 Humaine, trop humaine

Quelle signification doit-on alors attribuer à la conjonction « et » qui apparaît dans le titre de la pièce de Karvaš ? Sur la base de tout ce que l'on vient de dire concernant l'intrigue, ainsi que le contexte politique et historique – le « réalisme socialiste » – dans lequel s'inscrit l'œuvre de Karvaš, on ne peut qu'interpréter ce « et » comme une conjonction à la fois *extensive* et *inclusive*. De manière que :

1) Anti se trouve *avec* les « autres », elle nécessite leur aide pour achever la sépulture du corps de Polly, étant donné les difficultés contingentes d'un tel projet :

connaissait même pas ; et c'est donc pourquoi, avant de s'engager dans sa cause – la sépulture –, elle avait besoin de savoir d'Ismena (Ismène, chez Sophocle), si ce dernier était vraiment un héros : "*ANTI : È un… eroe, Ismena ? ISMENA : Uno stupido, non un eroe. (Sconcertata) Perché proprio un eroe ? […] ANTI : (Piano) Non è stato un eroe ?*" / « ANTI : C'est un… héros, Ismena ? ISMENA : Un idiot, pas un héros. (*Étonnée*) Pourquoi nécessairement un héros ? […] ANTI : (*Doucement*) Ce n'était pas un héros ? » (*Ibid.*, p. 34-35, traduit de l'italien par nous)

[19] *Ibid.*, p. 45.

[20] Karvaš, 1969, p. 93

[21] *Ibid.*, p. 93

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

De plus, cette *extension* va bien au-delà d'une dimension purement pratique et se manifeste également sur un plan pour ainsi dire idéologique : en harmonisant en effet ses dispositions et ses volontés subjectives dans la totalité politique de ces « autres », Anti devient une position éthique à tous les effets ; elle parvient ainsi à assumer un *courage* dont elle ne se savait détentrice :

2) Le « et » du titre de la pièce, ainsi que le développement de l'intrigue de Karvaš le suggère, laisse transparaître une relation entre termes – « Antigone », d'une part ; « les autres », de l'autre – d'inclusive réciprocité. Anti est *avec* les « autres » dans le sens que, de ces « autres », elle en fait partie, elle en est *incluse*. Et c'est d'ailleurs pour cette raison, c'est-à-dire puisqu'Anti est une sorte de prolongement, une extension autant physique qu'intellectuelle de ces « autres », que ces derniers-ci sont obligés de l'aider.

Dans la pièce de Karvaš, qui se constitue avant tout comme un drame historique, les allusions à l'actualité politique sont nombreuses, et convergent souvent vers un cadre théorique globalement assez stéréotypé. Si l'on considère en effet la « situation extrême »[22] dans laquelle la pièce du dramaturge slovaque se déroule, aucun espace, du moins au niveau des responsabilités – culpabilité ou innocence –, n'est réservé à l'ambiguïté : face à la raison historique des détenus politiques du *Lager*, à l'idée du « bien » qu'ils incarnent, Karvaš leur oppose non par hasard un « mal » – Krone et Storch – qui s'approche de la radicalité, un « mal » qui assume les contours du monstrueux et du diabolique :

Mais justement, si dans *AeA* l'élément de critique politique ne se trouve *a priori* pas dans la configuration générale des rôles dramatiques, qui sont de ce point de vue assez figés autour d'une division classique entre « bien » et « mal », c'est au contraire dans la construction des cadres *particuliers* qui soutiennent cette apparente division – tout ce qui a en d'autres termes à voir avec la réelle nature de la psychologie des résistants/déportés, leur manière de croire et développer une véritable pensée tragique – que Karvaš en profite pour démythifier le « grand récit » résistant.

Art de la privation, de l'essentialité, la tragédie antique – dont *Antigone* –, de même d'ailleurs que celle d'héritage néoclassique, reposaient toujours sur un ordre formel où rien n'éloignait l'événement raconté du sens ultime de la représentation, de son « effet final »[23]. L' « action tragique » d'autrefois, écrit à ce propos George Steiner, se référant directement à un passage de la *Poétique* d'Aristote,

> se déroule avec une cohésion et une économie totales. Il ne doit y avoir aucun résidu d'émotion gaspillée, aucune énergie de parole ou de geste qui n'a rapport à l'effet final. […] C'est de l'art par privation : une structure du langage et de la conduite austère, parcimonieuse, cérémonieuse pourtant, qui mène aux solennités de la mort héroïque.[24]

[22] C'est ainsi en effet que Bruno Bettelheim (1979) nomme la « situation » des camps nazis : « une situation extrême ». Formule, non par hasard, qui figure dès le titre de son étude : *Comportement individuel et comportement de masse dans les situations extrêmes*.

[23] Steiner, 1993, p. 27

[24] *Ibid.*

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

Pas d'intimité, pas d'« émotion[s] gaspillée[s] », ni de « geste[s] » dépassant le cadre tragique de référence. C'est bien cela ce qui explique dès lors la raison pour laquelle un personnage comme l'Antigone sophocléenne reste encore aujourd'hui à nos yeux si *grande* et redoutable : en elle, telle que Sophocle la mettait en scène, l'acte, à savoir la *surface* publique, la « thèse » – comme le dirait Hegel –, était le seul aspect qui comptait ; de sorte que si son « être-pour-la-tragédie » ne pouvait à aucun moment être remis en question, c'était parce que rien en elle, à vrai dire, ne renvoyait au *superflu* : pas d'« émotion[s] gaspillée[s] », pas de « geste[s] » symptomatiques, pas d'expressions, en d'autres termes, trop *humaine[s]*.

Or, en retravaillant le mythe, Karvaš, lui aussi, reconnaît l'importance d'une narration s'accordant graduellement avec le triomphe de l'« effet final » : de la même façon que dans la pièce sophocléenne, dans son *AeA* tout conflue également vers la constitution d'un moment « final », le moment où tous les acteurs en jeu sont forcés pour une dernière fois de s'affronter les uns les autres, dans un défi mortel. Pourtant, là où Karvaš semble décidément s'éloigner de l'original sophocléen, c'est malgré tout son choix de *montrer* au public le parcours subjectif accompli par ses personnages avant de se convaincre de *passer à l'acte*. Comme le souligne correctement Fornaro, pointant pareillement à Marčok sur la matrice existentialiste du théâtre karvašien :

> Le drame [*Antigone et les autres*] est parsemé de références précises à l'histoire slovaque. Karvaš réfléchit de manière critique sur la Résistance de 1944, qui, en tant que sujet de littérature, doit selon lui refléter l'expérience humaine dans sa complexité, ainsi que dans ses erreurs et ses fautes. En actualisant le mythe d'Antigone, il examine le cœur de l'existence, et à travers cette lecture, on ressent la forte influence des leçons de Heidegger. Ses prisonniers, ses résistants, ils sont en proie à l'inquiétude, à l'angoisse, ils s'interrogent sur leur raison d'être. Ce ne sont pas des êtres humains indestructibles, de bout en bout cohérents ou héroïques. Le but de Karvaš est justement de soustraire la Résistance à la monumentalisation, d'en donner une idée vivante et non célébrative. Karvaš s'intéresse aux dynamiques du pouvoir, de la violence et de la hiérarchie dès 1956 : le drame *Antigone et les autres* doit être lu comme une réflexion sur les côtés obscurs des rapports de force, que ce soit les rapports disproportionnés, comme entre le système des camps et l'individu, ou les rapports plus équilibrés, comme au sein du groupe de prisonniers, où il existe de la même manière une hiérarchie du pouvoir[25].

[25] Traduit de l'italien par nous : "*Il dramma [Antigone et les autres] è costellato di riferimenti precisi alla storia slovacca. Karvaš riflette criticamente sulla Resistenza del 1944, che in quanto oggetto di letteratura deve a suo parere rappresentare l'esperienza umana nella sua complessità, anche nei suoi errori e nelle sue colpe. Attualizzando il mito di Antigone, esamina il cuore dell'esistenza, e in questa lettura è certamente assai influenzato dalle lezioni di Heidegger. I suoi prigionieri, i suoi resistenti, sono in preda ad inquietudine, angoscia, si interrogano sui fondamenti del loro essere al mondo. Non sono tipi umani incrollabili, coerenti ad ogni costo, eroici. Lo scopo di Karvaš è proprio sottrarre la Resistenza alla monumentalizzazione, darne cioè un'idea viva e non celebrativa. A Karvaš, specie negli anni immediatamente successivi il 1956, interessano in primo luogo le dinamiche del potere, della violenza, delle strutture gerarchiche : il dramma Antigone e gli altri va letto come una riflessione sui lati oscuri dei rapporti di forza, sia quelli sproporzionati, come tra il sistema concentrazionario e l'individuo, sia quelli più equilibrati, come all'interno del gruppo dei prigionieri, dove ugualmente esistono gerarchie di potere.*" Fornaro, 2012, p. 132-133

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

L'entrée dans l'intimité d'un des *Blocks* du *Lager*, qui devient ainsi une sorte de grand cadre existentialiste, « dé-monumentalise » l'action des personnages dans la mesure où il ne fait que radicaliser leur essentielle étrangeté par rapport à la situation vécue. D'après Steiner, on a pu remarquer qu'un des traits distinctifs de la tragédie grecque était justement de présenter des héros fondamentalement unidimensionnels, plats et déterminés dans leur manière d'entendre synthétiquement le monde. Au contraire, la réécriture karvašienne du mythe d'Antigone laisse à plusieurs reprises l'espace à l'« erreur » et aux doutes personnels, et parvient dès lors à l'« effet final » en préservant en même temps l'action dramatique de toute éventuelle contamination épique.

D'une part, suivant toujours Fornaro, c'est la Résistance elle-même, ses « hiérarchies de pouvoir » et ses méthodes, que Karvaš, dans son texte, redimensionne : le regard rétrospectif que le Professeur et le Lieutenant, ainsi que Zeman et Zárišˇ portent sur leur passé résistant ouvre le plus souvent sur des récits centrés curieusement autour du mensonge politique, ou de l'incompétence militaire.

Mais d'autre part, cette même perte de légitimité tragique auquel Karvaš soumet sa variation au mythe se reflète aussi bien sur l'inaptitude de ses personnages à savoir réellement objectiver l'événement-Polly de manière unilatérale. Au-delà de leur passé pour certains aspects blâmable et coupable, les résistants/déportés de Karvaš semblent en effet « douter » même de l'utilité de donner une digne sépulture au jeune Polly ; ils semblent dès lors être moins « angoissés » pour le sort de leur camarade que pour les répercussions qu'un acte en sa faveur aurait sur leur même condition dans le *Lager* :

> « ZEMAN : Nous avons une mission ici, oui ou non ? Qui fera passer les nouvelles dans tout le *Lager* après ? Vous voulez détruire un organisme vivant qu'on ne peut remplacer par rien d'autre, pour un mort ?… Mais c'est un crime ! Un crime politique ! »[26].

Et cela, dans la pièce de Karvaš, au point que le véritable moment du *passage à l'acte*, dépourvu désormais de tout résidu de nécessité fataliste, ne trouve enfin sa *raison d'être* qu'à partir de la médiation interne de deux éléments dramatiques fondamentalement extra-bilatéraux. La puérilité d'Anti, tout d'abord : à l'inverse de l'héroïne de Sophocle, qui savait pourquoi et au nom de qui elle agissait, la « gosse » de Karvaš, qui est justement le premier personnage à agir pour Polly, en déclenchant ainsi toute une série d'autres tentatives, donne en revanche l'impression de vouloir *passer à l'acte* – on l'a vu préalablement dans son dialogue avec Ismène – uniquement pour mettre à l'épreuve sa rébellion refoulée ; sans avoir aucune conscience de toutes ces subtilités métaphysiques dont le corps de Polly était au contraire imprégné. Et deuxièmement, la question de l'obligation, de l'« ordre »[27] politique du Lieutenant : en effet, même si les résistants/déportés de Karvaš « doutent », même s'ils ont « peur »[28] d'agir, il y a pourtant une imposition qui arrive directement des chefs de la Résistance interne au *Lager* qui les oblige à aller au bout de l'action :

[26] Traduit de l'italien par nous : "*ZEMAN : Abbiamo o no una missione, qui ? Chi porterà poi le notizie per tutto il Lager ? Per un morto volete distruggere un organismo vivente che non si può sostituire con nulla ? … Ma è un delitto ! Un delitto politico !*" Karvaš, 1969, p. 10

[27] *Ibid.*, p. 9

[28] *Ibid.*, p. 9

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

d'où la suggestion de Fornaro selon qui il faudrait lire *AeA* comme une « réflexion sur les côtés obscurs des rapports de force, que ce soit les rapports disproportionnés, [...] ou les rapports plus équilibrés, comme au sein du groupe de prisonniers, où il existe de la même manière une hiérarchie du pouvoir. »[29]

Dans l'*univers concentrationnaire*, Karvaš vide sa réinterprétation du mythe d'Antigone de sa notion peut-être la plus centrale, celle du « destin », autrement nécessaire pour le véritable développement d'une conscience tragique. Ses personnages font en effet face à des choix qui ne leur appartiennent pas, qu'ils ne reconnaissent pas comme propres ; ce qui les induit dès lors au doute, à l'angoisse : deux leitmotivs existentiaux dominantes, certes, dans un théâtre de situation, mais absolument problématiques, sinon même impensables, pour le genre tragique ou épique.

La pièce, comme souligné, est conforme au cadre idéologique et politique de l'époque dans le sens où l'on observe un groupe de résistants qui agissent ensemble – alors que l'Antigone sophocléenne était seule –, qui unissent leurs forces pour accomplir un acte essentiellement révolutionnaire, de solidarité. Cependant, au-delà de cette lecture rapide de la pièce, peu d'éléments sont susceptibles de la reconduire vers une *catharsis* de quelque manière encore optimiste, adéquate pour ainsi dire à cet « axiome de la joie obligatoire »[30] du credo socialiste. Ces mêmes personnages, c'est-à-dire les prisonniers, qui devraient incarner l'âme socialiste en opposition au Mal du nazisme, apparaissent en effet la plupart du temps livrés à eux-mêmes ; au point que certains d'entre eux, plutôt que de lutter, choisissent en revanche de se suicider se jetant contre les barbelés, témoignant de cette manière d'un tel désespoir vis-à-vis duquel les idéaux résistants ne peuvent rien.

Karvaš désacralise l'héroïsme de la tragédie grecque de la même manière qu'il s'écarte courageusement de la facile « tragédie optimiste » d'héritage socialiste. Et pourtant, comment ne pas entrevoir dans l'innocente naïveté, dans la faiblesse et dans la profonde humanité de ses personnages condamnés à mort une timide lueur de *pathos* qui serait commune à tous les hommes ? Après tout, la condition d'un groupe de personnes qui agissent tout en sachant *a priori* que leur acte demeurera essentiellement inutile et anonyme – comme dans le cadre d'Anti et les « autres » –, ne serait-elle pas plus que tragique ?

Ouverture à la reconnaissance de la *limite* humaine, *savoir* qui accepte l'idée de la finitude, et qui parvient, malgré tout, à tolérer encore une fois l'idée de la mort à l'instar d'un moment de libération : *AeA* ne se fonde plus sur la contraposition entre le devoir de Créon et la passion d'Antigone, mais bien sur la complexité de l'individu, sur sa conscience, sur sa difficulté à combiner son « être-là » dans le monde avec le vide spirituel qui caractérise la situation moderne. Ce n'est pas par hasard, d'ailleurs, si le dramaturge slovaque, en exergue à son texte de *AeA*, a en effet retranscrit les célèbres

[29] Fornaro, 2012, p. 132-133

[30] En effet, cet « axiome de la joie obligatoire », que George Steiner synthétise emblématiquement dans le titre d'une pièce écrite quelques années auparavant par Vsevolod Vichnievski, *La Tragédie optimiste* (1933), a sans doute constitué le refrain esthétique majeur de la plupart des œuvres théâtrales présentées dans les salles pragoises et varsoviennes d'après-guerre. La propagande se cachait dans le « grand récit » du passé résistant et de l'avenir glorieux du Parti, ce qui eut pour résultat d'éliminer des faits historiques leur possibilité tragique, ainsi que de déplacer toute éventuelle *catharsis* dans une « victoire finale [,] aussi certaine que la venue de l'aube. » Steiner, 1993, p. 334

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

vers de l'« hymne à l'homme » du Chœur sophocléen de l'*Antigone* : « CHŒUR : L'homme : de tant et tant d'effrois celui qui les surpasse tous »[31]

Bibliographie :

BENJAMIN Walter, *Origine du drame baroque allemand* (1928), tr. de S. Muller, Paris : Flammarion, 2000

BETTELHEIM Bruno, *Survivre* (1952), tr. de T. Carlier, Paris : Laffont, 1979

ESSLIN Martin, *Au-delà de l'absurde*, tr. de F. Vernan, Paris : Buchet/Chastel, 1970

FORNARO Sotera, *L'ora di Antigone dal nazismo agli'anni di piombo'*, Tübingen : Narr Francke Attempto, 2012

KARVAŠ Peter, *Antigone e gli altri* (1961), tr. de P. F. Poli, Bratislava : Diliza, 1969

KROČANOVÁ Dagmar, « The Holocaust in Slovak Drama », *Poznańskie Studia Slawistyczne*, 2017, n° 12, p. 197-210

MARČOK Viliam, *Dejiny slovenskej literatúry III*, Bratislava : Literarné informačné centrum, 2006

MESNARD Philippe, *Témoignage en résistance*, Paris : Stock, 2007

SOPHOCLE, *Antigone*, tr. de P. Brunet, Paris : Éditions du Relief, 2009

STEINER George, *La mort de la tragédie* (1961), tr. de R. Celli, Paris : Gallimard, 1993

STEINER George, *Errata. Récit d'une pensée* (1997), Gallimard : Paris, 1998

[31] Sophocle, 2009, p. 61

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973